图说中国文化



器物卷

张国华　左玉河 等/编著

器物是人类审美与历史精神物化的产品。在川流不息的历史长河中，中国的器物将两周的儒雅俊逸之风、汉唐的雄浑壮美气势、两宋的精丽柔婉神韵、明清的奇绮伟丽气质等展现得淋漓尽致。中华器物灿若星河，浩瀚繁多。回眸探视中华器物，我们会发现，每一件精美绝伦的器物，都浸透着中华传统文化的意蕴，都凝结着中华民族伟大的创造智慧。







吉林人民出版社

图说中国文化



器物卷

张国华　左玉河　等 编著

吉林人民出版社





图书在版编目(CIP)数据

图说中国文化·器物卷/张国华、左玉河等编著.— 长春:吉林人民出版社,2007.10
ISBN 978-7-206-05366-5

Ⅰ.图… Ⅱ.①张… ②左… ③陈… ④陈… Ⅲ.①传统文化—中国—图解
②文物—中国—古代—图解 Ⅳ.G12-64 K876-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 146537 号



图说中国文化

器 物 卷

编　　著:张国华　左玉河 等
责任编辑:孙建军　　封面设计:沈　赫　张　迅　　责任校对:杜　红　陆　雨
吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号　邮政编码:130022)
网　址:www.jlpph.com
全国新华书店经销
发行热线:0431-85395845　85395821
印　刷:长春新华印刷厂
开　本:810mm×1060mm　1/16
印　张:13　　　字　数:180 千字　　　图　片:300 幅
标准书号:ISBN 978-7-206-05366-5
版　次:2007 年 10 月第 1 版　　印　次:2007 年 10 月第 1 次印刷
印　数:1-10 000 册
本卷定价:26.00 元　　　全套(10 卷)定价:260.00 元

总序

中国传统文化源远流长，博大精深，凝结着炎黄子孙改造世界的辉煌业绩，包含着华夏先哲的无穷智慧，是先民留给后人的一份极其丰赡、弥足珍贵的宝藏，是人类文化园地中一朵璀璨的奇葩。在中华五千年的文明史上，传统文化就像一位永不疲倦的精神纤夫，牵引着历史航船破浪前行。

中国传统文化纷繁复杂。它主要包括物质文化、制度文化和精神文化三个层面。物质文化是指经过改造了的自然存在物；制度文化是指人类在改造自然过程中形成的人与人的关系以及规范化了的经济、政治、教育等各种制度、体制和方式；精神文化是指人类在加工自然、塑造自我的过程中形成的价值观念、心理状态、思维方式、审美情趣、道德风尚、宗教信仰、民族习性等等。随着历史的发展和社会的进步，中国传统文化中的某些文化因子已经成了明日黄花，但有许多文化因子具有着超越时空的生命力，直到今天仍然是我们推进历史发展的“价值客体”。

中华民族历来有着尊重历史、珍视文化、继承发展、综合创新的优秀文化传统。尤其是在科学发展、促进和谐的今天，我们更应该大力开掘中华传统文化这一丰富的宝藏。正如罗曼·罗兰所说：人类历史上的那些优秀文化遗产就如一座座高峰，我们要定期登上这些山峰去看一看，去呼吸新鲜空气去汲取营养，然后我们才能神清气爽地下得山来，勇敢地投入生活。对于中华民族来说，汲来中国传统文化这渠活水，它可以为今天的社会主义现代化建设提供精神动力、智力支持和文化保证。对于我们每个人来说，学习和吸收中华传统文化，“它能给勇敢者以智慧，也能给勤奋者以收获”；“它能给懦弱者以坚强，也能给善良者以欢乐”……

中国传统文化是特定历史时代的产物。随着历史的高歌猛进，中国传统文化所使用的语言，当时虽然明白易晓，今天却变得古奥难懂了；所反映的生活，当时虽然真切实在，今天却显得遥远隔膜了；所表达的观念，当时虽然几乎妇孺皆知，今天却已经逐渐被人淡忘了。为了便于广大读者学习，我们吉林人民出版社组织编写了这套《图说中国文化》丛书。全书共分十卷：思想卷、文学卷、艺术卷、科技卷、考古发现卷、建筑工程卷、中医中药卷、器物卷、饮食卷、民俗卷。每卷均采取图文并茂的方式，或对文化巨人、文化思想，或对文化事象、文化运动，予以阐释。但要凿通悠悠的时空隧道，破解往圣先贤们的符号编码，却是一件十分困难的事情，而且尚有许多见仁见智、悬案百年的问题。因此，我们的叙述和阐释只是读者达到彼岸的桥梁，而它们本身并不是彼岸。

面对浩瀚的中国传统文化，我们这套小丛书只能说是在海边采撷了几个小小的贝壳，远谈不上包罗净尽、解说确当，更不待说尽其精要、毕发奥旨了。为此，我们真诚地希望广大读者批评指教，以期日后改正提高。

胡维革

2007年8月28日






目录

器物卷





目录

器物卷





目录

器物卷



目录

器物卷



前言

中国古代器物制造历史悠久，审美文化博大精深，闪烁着中华五千年文明的灿烂火花。从山顶洞人红色饰物透出中华人类最早的审美创造意识开始，追随着中华数千年文明史的脚印，器物制造创造了一次次辉煌；伴随着新石器时代的到来，中华陶器制造敲响了中华器物制造的晨钟，揭开了人类器物文明史的开端；伴随着人类告别洪荒，进入元典创设的商周时代，中华祖先制造出了世上最为雄奇俊美的青铜器物，从此在中华人类历史发展阶段中又有了一个令世人瞩目的“青铜时代”；伴随着秦汉封建社会的确立、发展，揉入统治者理念，与封建社会发展相适应的玉器制造也进入了辉煌时期；伴随着封建社会步入唐宋鼎盛时代，中国的瓷器制造也成了西方眼中的天下第一瓷——“中国瓷”……伴随着中国社会的发展演变与文明进步，中国的器物将两周儒雅俊逸之风、汉唐的雄浑壮美气势、两宋的精丽柔婉神韵、明清的奇绮伟丽气质展现得淋漓尽致。翻看解读这些器物，绵延不绝的博大历史潮涌而来。可以说中国器物发展的历史就是一部瑰丽奇巧、雄浑博大的中华民族发展历史，每一件器物都是一段历史，每一件器物都有一个耐人寻味的故事，每一件器物都闪烁着中华文明的火花，都映衬着那个时代的社会环境、政治思想和艺术文化内涵，都浓缩着传统文化的精华。

回眸探视中华器物，人们会发现，一件件精美绝伦、令人叹为观止的器物，浸透着中华传统文化精深的意蕴，解读这些器物就会发现，中国古老的和谐统一思想，人与社会庄重自制与和谐柔美的儒家文化思想，无一不融在器物铸造的审美文化中。解读这些器物，你还会发现器物的形制与器物意蕴的和谐统一、民族精神与人文情怀的和谐统一体现的是如此完美。就如玉器制作中将人类美好的愿望、理想、人文情怀寄托于玉，使玉超出了其“山岳精英”的自然属性。作为承载着中华民族文明的物质载体，中华器物是中华文明、人类文明园地的一朵奇葩，孕育其中的中华文化思想所具有的独特魅力，将中华民族的文明成果生动地展示给了世人。

中华器物灿若星河，浩瀚繁多。回眸解读这些器物，人们



会发现每一件器物都凝结着中华民族伟大的创造智慧。从远古精美的陶器到狞厉美与和谐美相统一的青铜器，从龙凤共舞、人类共享的华美玉器到美轮美奂、光鲜照人的中华瓷器，每一时期、每一器物无不具有独特的艺术魅力。唐代的唐三彩以及发端于宋朝、鼎盛于明清的紫砂陶器展现了中华陶艺的盖世佳艺，声斐全球，是同时代陶器制作的巅峰之作。商周时期青铜器精湛的铸造工艺，雄奇的造型设计，使我国的青铜器铸造走在了世人的前头。中国玉器制作的雕琢工艺在同时代也早早地走在了他人的前列。作为中国先人送给世界的伟大发明瓷器的制造，更是将中国瓷器制造的祖师地位戴在了头上。

面对浩繁精美的中华器物，我们为先人的聪明才智和饱含睿智思想的创造感到骄傲。面对浩繁精美的中华器物，我们编辑了这本《图说中国文化：器物卷》，以期将中华民族创造的最辉煌珍贵成果奉献给广大读者。面对浩繁精美的中华器物，我们只能按照年代顺序择其要者推荐给广大读者。经编辑本书的专家选定，本书共收入 46 个条目，介绍器物 500 余件，并以文释图、以图解文的形式展现给读者。此书编辑出版过程中得到了中国社会科学院近代历史所左玉河、中国文化研究中心齐家仁、故宫博物院、紫禁城出版社陈连营等专家的悉心指导，同时参考了已出版的多种著作，在此一并表示衷心感谢。

本书由张国华、左玉河两先生主编，参与本书编辑写作工作的有陈渔、王立军、杨志伟、刘长浩等。



作　者

2007 年 8 月 28 日

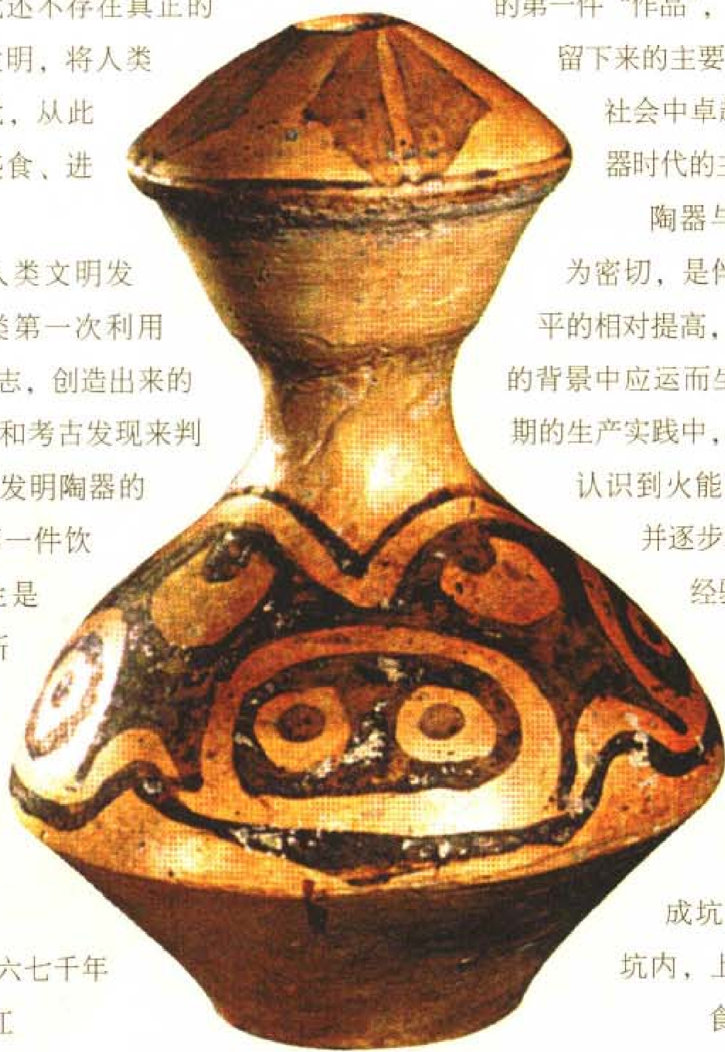
001 一应俱全的陶器食具



火的使用使人类结束了茹毛饮血的原始生食阶段，进入了原始熟食阶段，但无论生食、熟食，整个旧石器时代还不存在真正的炊具与食具。陶器的发明，将人类社会带入了新石器时代，从此才有了专用于烹食、盛食、进食的器具。

陶器的发明，是人类文明发展的重要标志，是人类第一次利用天然物，按照自己的意志，创造出来的崭新器物。从史料记载和考古发现来判断，中国是世界上最早发明陶器的国家之一。在我国，第一件饮食器具——陶器的诞生是在公元前六七千年的新石器时代。史书《佚周书》记载“神农作陶冶斤”，黄帝始作鼎与釜甑，且“烹于斯食于斯”，即炊食兼用。

考古证明，公元前六七千年生活在我国黄河、长江流域的人类进入了新石器时代。新石器时代的人类，在创造出造型完整的磨制石器的同时，还创造了最能代表那个时代文化水平的工艺产品——陶器。在新石器时代的文化遗址中，几乎都出土了或多或少的泥陶制品，因此那个时代又被称作陶器时代。从某种意义上说，陶器，才真正是人类所创造的第一件“作品”，是人类在造型艺术方面留下来的主要创作。彩陶是中国原始社会中卓越的工艺创造，是新石器时代的主要标志。



猪面纹细颈彩陶壶

仰韶文化　高20.2厘米

壶上腹绘两个连续的猪面纹，交叉的猪面巧妙地共用一只眼睛，猪的横鼻十分夸张。

陶器与人们日常生活联系极为密切，是伴随着原始人类生产水平的相对提高，是在追求“美食文化”的背景中应运而生的。远古的人类在长期的生产实践中，特别是火的长期使用，认识到火能改变某些物质的性能，并逐步掌握了控制、应用火的经验，这为陶器的制作准备了先决条件。

在陶器发明以前，人们为了取得熟食，或以篝火烧烤食物；或以石头砌成坑穴，将猎物去皮放入坑内，上盖加热，直至焖熟取食。长期以来，人们为取得熟食在努力创造一种良好的生活用具，用以煮熟、储存、饮食之用。在原始熟食阶段的后期，人们尝试着先把食物放入植物枝条编织成的用具中，然后置于火中烧烤。但他们很快发现，



蛋壳黑陶杯

龙山文化　高 26.6 厘米

细泥黑陶。整个器形分三段，上面是一个敞口杯，中间是透雕中空的柄腹，下面为底座，由一根细管将三段连接起来，整个器形端正匀称，轻巧秀致，表现了制陶技术的高超水平。

往往食品尚未烤熟，盛装食品的植物却早已化成了灰烬，食物自然也落入了熊熊烈焰或灰烬之中。美味变成了难咽的炭食。后来他们尝试着用泥巴将植物编织品里外涂抹，或直接将食物包裹在泥巴之中，之后再置于火中烧烤。出乎意料的是：经过高温的泥巴变得坚硬细密，既保护了食物，又可反复使用。这一尝试，本意是求得一顿不再难以下咽、伤及脾胃的佳肴，结果却成了人类发展史上一个伟大的里程碑，陶器诞生了。

陶器是人类社会发展到一定阶段的产物，是伴随着社会的进步而产生的。新石器时代的人类已经不再单靠采集和狩猎为生，开始进入了农业种植和畜牧饲养的新阶段。人们能够比较有把握地控制和扩大食物的来源，从而改变了那种饥则求食，饱则弃食的生活状况。农业种植和畜牧饲养业的发展改变了人们的生存方式，人们开始了定居生活，定居的人们对能够方便煮熟和储存食物的用具有着更强烈的需求。从此，先人们便把越来越灵巧的双手，越来越聪明的大脑，越来越丰富的审美情趣，用在了制作这最“前沿”、最“时髦”的泥烧器物上。

人类在对饮食的多种嗜好中，十分用心地塑造着各种食用器具。他们已经制作出不同用场的陶制食器：杯、盘、豆、钵、碗、盆、壶、鬶(guī)，罐、缸、瓮、鼎等数十种。就以黄河流域新石器文化为例，裴里岗的圆腹鼎、三足钵、双耳壶、深腹罐、带盖高足豆，磁山的小口长颈罐、圈足罐、圆口盂，大地湾一期文化中的圈足碗、球腹壶、圆底钵，李家村的大口罐、凹底罐、小口杯、平底钵、杯形三足器，老官台的小口鼓腹平底瓮等等，在这些仰韶文化之前的早期新石器文化遗存中，食具的形制差不多已是一应俱全。

陶器的发明是史前时期划时代的变革，在人类社会发展史上，陶器的发明是一项伟大的创举。



彩陶旋涡纹尖底瓶

马家窑文化　高 25.5 厘米，口径 7 厘米

仰韶文化的尖底瓶一般都拍印线纹，没有彩绘装饰。这件马家窑文化的尖底瓶外壁用黑彩绘优美流畅的旋涡纹，中间穿插黑白圆点，集强烈的动感与浓厚的装饰性于一体，是罕见的彩陶珍品。

在此之前，人类所有的工具都是对自然界现成物品的物理加工，而陶器却是采用天然原料通过化学反应使之改变固有形态和性能，从而制成人类生产生活中所需要的器皿，陶器是人类诞生以来的第一项伟大发明。这一发明对文明进程的影响深刻而久远。在金属器进入社会生活之前的数千年里，陶器一直是人类最主要的生活器具，直至今日，它仍未能完全退出我们的生活。在中国，陶器的发明被视为由旧石器时代进入新石器时代的标志之一，而人类所发明的第一件陶器是用来做饭的，可以说，人类第一件炊具是与新石器时代相伴产生的。

由此可以看出，陶器的发明是因为生活的需要而产生的，更准确地说，它是随着原始人类生产水平的提高，为追求更美好的生活而创造发明的。

进入仰韶时代，彩陶的出现，更加美化了人们的饮食生活。彩陶最早出现于大地湾一期文化中（距今约7800—7350年），还只是在部分钵的口沿上绘出紫红色宽带纹，罐和碗的口沿则多绘成锯齿状。进入仰韶文化时期，陶器开始通体着色，基调便是自山顶洞人以来便十分崇尚的红色，不过又增加了纹饰的色彩。早期以红底黑彩为主，后期往往在彩绘部分先裹上一层白衣，再施以黑、黄、紫等色彩，从而形成了双色或多色的图案。彩绘主要着在器物外端的口部和腹部，一些大型的敞口器物如浅底盆等，则在内壁也施彩。

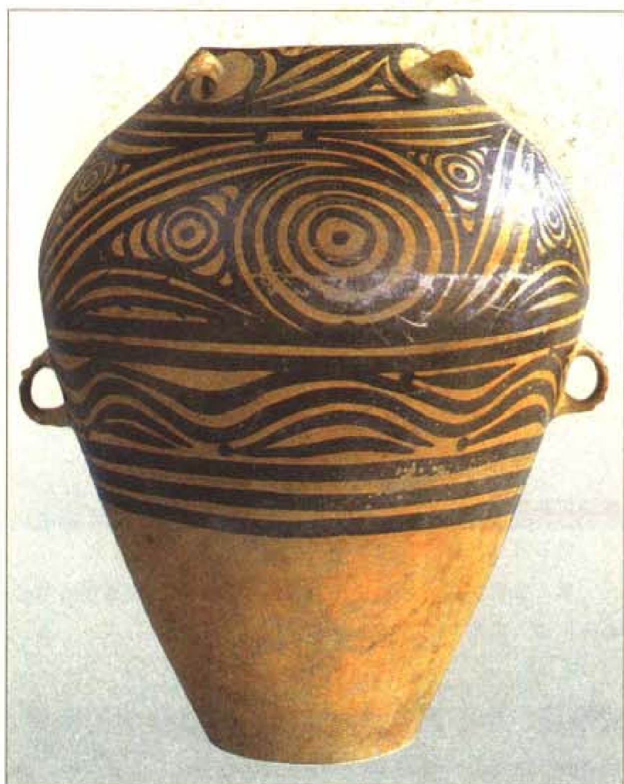
到了新石器时代中期以后的整个仰韶文化时代（距今约6700—5000年），陶制食具更是空前繁盛，其形制愈加丰富，其中在西安半坡遗址出土的五十多万件陶器、陶片中，生活用具多种多样，仅陶罐就有二十三种类型四十五种式样，如果不是对饮食蒸煮烧烤的多种讲究，就不会有如此细致的器具分工。



彩陶瓮

马家窑文化　高24.4厘米，口径17厘米

泥制红陶。侈口，颈短，削肩，鼓腹，平底，腹两侧有双耳。外壁以红、黑彩绘粗壮菱格纹，镶细锯齿，菱格中饰以“米”字纹，近耳处有粗弦纹和流浪纹各一周。



彩陶旋涡纹瓶

马家窑文化　高50厘米，口径18.4厘米

细泥红陶。器形高大，上宽下小，腹部有半环耳，从口沿、肩部至腹部，用弦纹分成大小三组，绘黑彩旋涡纹和水波纹。

一般来说，碗盛饭、盘装菜、豆放肉、钵盛汤，食具的多姿多彩，折射了食物烹饪的多滋多味。从陶器时代这让人叹为观止的种种彩陶器皿，不难推想和明了，这时的先人就已经在努力创造有滋有味、多姿多彩的生活。

从此，形制各异的食具便多是彩陶制品了，诸如西安半坡的鱼纹彩陶盆、临潼姜寨的蛙鱼纹彩陶盆，宝鸡北首岭的船形彩陶壶，庙底沟的圆点曲线彩陶盆、郑州大河村的白衣彩陶钵和彩陶双连壶，特别是作为甘肃仰韶文化代表的马家窑遗址中出土的提梁彩陶罐、蛙纹彩陶瓮、旋涡纹



舞蹈纹彩陶盆

新石器时代陶质彩绘　高14.1厘米，口径29厘米

属马家窑文化马家窑型，是当时彩陶中罕见的描绘人物形态的作品。反映了音乐舞蹈的起源。

彩陶壶、中心圆彩陶盆等等，都以鲜明的图案、热烈的色彩，烘托着红火的饮食生活。由此，春秋时代最早的美论也就谈到了“五味”，以及后来的“滋味说”、“韵味说”，应该说中国人对饮食美的认知从陶器时代就有了飞跃！

彩陶是仰韶文化的一项卓越成就，是用赭、红、黑等色绘饰的陶器。彩陶艺术，具有浓厚的生活气息和独特的艺术风格。它是在陶器未烧以前就画在陶坯上，烧成后彩纹固定在器物表面不易脱落。有的在彩绘之前，先涂上一层白色陶衣，使彩绘花纹更为鲜明。彩陶花纹主要是花卉图案和几何形图案，也有少数动物纹。几何形图案主要有：弦纹、网纹、锯齿纹、三角纹、方格纹、垂幛纹、旋涡纹、圆圈纹、波折纹、宽带纹，并有月亮、太阳、北斗星等纹样。动物纹样，常见的有鱼纹、鸟纹、蛙纹等。兽纹较多的是猪纹、狗纹和鹿纹，有的奔驰，有的站立。这些动物形象的出现，反映出当时的渔猎在原始社会生活中的重要地位。人物纹样较少见，1973年在青海大通县出土一件陶钵，其口沿内壁上画有三组跳舞的人群，五人一组，舞人动作整齐，姿态优美，精美异常。植物纹样，在距今六千八百年的浙江河姆渡文化陶器上，发现有稻麦粒、枝叶、花瓣，甚至有些已概括成为几何形体，并和几何形纹混和在一起构成纹样，形成一种独特的风格，别有一番情趣。



陶罐

夏家店下层文化，罐颈、肩、腹部饰规整的卷云纹。

彩陶炊食器具主要有炊具、饮食器、酒器、贮盛器四大类。炊具：陶灶、鼎、甑、釜、鬲(lì)、鬶、甗（yǎn）、罐等。饮食器：碗、杯、豆、盘、盂、钵、小口平底瓶、小口尖底瓶、平底盆、尖底盆、簋（guǐ）、皿、缶等。酒器：盉、斝（jiǎ）、尊、小壶、高脚杯等。贮盛器：瓮、罐、壶、敞口罐、盖子罐、双耳尖底罐、双耳腰峰罐等。

彩陶的四大类型

半坡型彩陶，因西安半坡村新石器遗址而得名。人面与鱼形的组合是它的代表性纹饰。常见的器形有卷口平底和圆底盆，还有小口尖底瓶，敛口束腰葫芦形瓶等。杯、钵、罐、盆、盂、甑、瓮均有发现。

庙底沟型彩陶，因河南陕县庙底沟而得名，器型以大口鼓腹小平底钵为最典型。此外有敛口浅腹盆、敛口罐、长颈罐、重唇尖底平底瓶等。彩绘主要用墨色、紫黑色，纹饰有几何图案，同时也有仿生纹、植物纹等。

马家窑型彩陶，因甘肃临洮马家窑而得名，采用泥条盘筑法制作，造型有侈口长颈双耳瓶、卷缘鼓腹盆、敛口深口瓮、侈口有肩尖底瓶等。以正橙黄为主，常绘黑彩，亦见黑白，黑红相配色，仿生花纹多鸟纹。鸟变形纹，螺旋线最为出色。出现内外均饰彩的器物。

仰韶姜寨型彩陶，因陕西临潼姜寨遗址而得名。距今约六千年左右。姜寨的许多精美陶器，反映了仰韶文化制陶业的发展水平，如鸟鱼纹彩陶瓠箪瓶。

002 神灵隐现的人面鱼纹盆



中国远古的文明源远流长，形成于七千年前的仰韶文化是中国新石器文化发展的一支主干，它展现了中国母系氏族制度从繁荣至衰落时期的社会结构和文化成就，其中彩陶艺术达到了相当完美的境地，成为中国原始艺术创作的范例，彩绘人面鱼纹陶盆便是其中代表作，深刻揭示着当时社会的文化现象。

彩绘人面鱼纹陶器最早发现于西安半坡遗址，1954年至1957年西安半坡仰韶文化遗址曾出土一批花纹陶器，在表现动植物的花纹中，鱼纹数量最多，最具代表性。

带有鱼纹的彩陶，反映在半坡文化上，形成了早、中、晚期的不同特点。

半坡早期彩陶鱼类纹的形象较写实，常见的是单独的鱼纹，多为平展的侧面形象，以直线造型，比例虽较准确，然略显平板。

到了半坡文化的中期，彩陶上的鱼纹已经富于变化，造型以直线与弧线相结合，圆点、弧线和弧边三角穿插运用，故使鱼纹显得活泼灵动。纹样格式除平展式外，还出现了回旋、跳跃等姿态。甘肃王家阴洼出土的一件彩陶瓶，环绕腹部画着四条不同姿态的游鱼，或舒展平泳,或俯冲疾下，或相对背向地屈身腾跃。构图活泼，堪称原始绘画的佳作。

晚期彩陶上的单独鱼纹，采取了夸张变形的艺术处理。鱼纹头部的变化最大，突出表现了张大的嘴和露出的牙，鱼纹变成上下对称的式样，而且鱼纹用弧条形统一造型，趋于几何形化，富有装饰性。

彩陶文化的繁荣，在美化饮食生活的同时，也带来了原始绘画艺术的发展。新石器时代的大量绘饰，都留在了陶器制品的壁身上。虽说这里的刻画大多还相当稚拙，但其中反复出现的相对集中的纹饰和图案，却以其神秘的原始意味，让你咀嚼不尽。最著名的人面鱼纹彩陶盆，在彩陶盆内壁上的人面鱼纹图，无疑是最引人入胜的绘画珍品，也是最让人说不尽的文化符号。

彩陶人面鱼纹陶盆，纹饰神秘莫测，令人回味无穷。这种黑色纹饰一般都被描绘在大口圆底



彩陶人面鱼纹盆

仰韶文化　高16.5厘米，口径39.5厘米

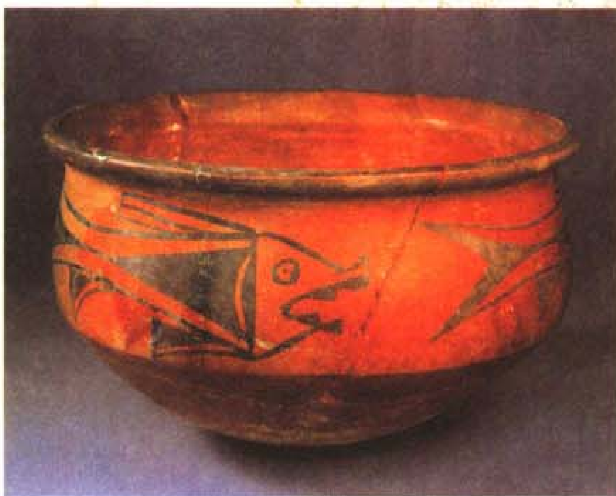
盆中有黑彩绘的人面纹和鱼纹，对称排列。人面纹眼、鼻、嘴皆备，头上有三角形饰物，耳旁有小鱼，构成形态奇特的人鱼合体，极富想象力。是半坡类型彩陶的代表作。



人形单耳杯

马家窑文化　高22厘米，口径16.5厘米

泥质红陶。以黑红彩绘三角、网格、回纹和背纹。



鱼纹彩陶盆

的红陶盆中。盆沿一周有奇特的符号，而人面鱼纹呈圆形构图，画面由人头和鱼组成。人面鱼纹盆1955年被发现，盆高16.5厘米、口径39.5厘米。此盆由细泥红陶制成，敞口卷唇，盆内壁用黑彩绘出两组对称的人面鱼纹。人面概括成圆形，额的左半部涂成黑色，右半部为黑色半弧形，可能是当时的文面习俗。眼睛细而平直，鼻梁挺直，神态安详，嘴旁分置两个变形鱼纹，鱼头与人嘴外廓重合，加上两耳旁相对的两条小鱼，构成形象奇特的人鱼合体，表现出丰富的想象力。人头顶的尖状角形物，可能是发髻，加上鱼鳍形的装饰，显得威武华丽。

圆圆的脸上有一对笑眯眯的眼睛，鼻子像倒立的“T”，嘴巴笑哈哈地大张着，嘴两边噙着两条鱼。它究竟表现什么含义呢？令人觉得神秘莫测。人面鱼纹彩陶盆呈现了鱼与人面相结合的奇特形象，比较常见的有：①鱼寓于人面的复合形象。人面的嘴的两旁对称地各衔一鱼，人嘴外廓与鱼头构成共鱼形；②人面寓于鱼的复合形象，在鱼纹头部圆框中填入人面图像。这两种图，其巧妙的构图和神秘的内涵一直为世人所关注。有人认为，这种鱼与人面相结合的形象，人和鱼互相寄寓，又互相转借，意味着人和鱼是交融的共同体，被人格化了的鱼类图像和各式鱼类图纹可能是半坡部族的图腾，具有氏族保护神的性质。

在半坡遗址的发掘中，共发现七件绘有人面纹的陶器，除两件较为完整外其他五件均为残片。人面鱼纹彩陶盆上面人物的面部浑圆，眼睛或睁或眯合，头顶饰鱼形装饰或为半圆形束发，耳际腮边各饰有不同方向的鱼纹。有三鱼形高髻,眉以上涂黑,双目眯成一线,鱼衔着双耳,又与人面复合，造型极为生动亲切。

无独有偶，在临潼姜寨遗址的文化遗存中，也发现了几乎相同的人面鱼纹彩陶盆，除了人面眼睛画出了轮廓、两耳旁的饰物变成了朝上翻翘的羽状物外，其他部分，包括下方单画的整鱼，都历历可见，不仔细观看，还会以为它们是同一件作品呢。

根据仰韶人多邻水而居、渔猎仍为重要生活来源的情况，这幅画面很容易让人推想到这是当时捕鱼、食鱼生活的反映。然而细细推敲，就会发现事情并不如此简单。在整个图案中，似乎鱼占着更多的画面，或者说鱼包围了人面。

鱼形或鱼的变形是在人面的顶部、两眼旁和两颊旁，而并不在人面的嘴中；鱼是全身的，人

面却只有图案化的圆形标示出头的轮廓，显示出时人以鱼为装饰的情形，甚至可以说它更是鱼的精灵的形象显示。

人面鱼纹图案无论是在半坡还是在姜寨，都不是画在一般的陶器上的，它们只见于一种浅底有孔的彩陶盆上，而这种陶盆都只有一个特殊的用处，就是作为埋葬小孩的瓮棺上的盖子。瓮棺葬曾是仰韶文化中普遍施行过的一种葬式，即专门用瓮作为葬具来埋葬夭折的儿童，它的最突出的特点就是在每个瓮棺的盖子底部都留有一个小孔，对此，专家们已基本认同，这是作为死者灵魂的出入口而设置的。山顶洞人赤铁矿粉所传达出的灵魂观念，在这里获得了遥远的回应。

从陶盆绘画的线条、统一的形制看，似乎更多地带有图案化、符号化意味。先人们肯定想用他们的绘制，表达某种心愿或意念。

人面纹也是半坡类型文化彩陶上的一种独具特色的纹样。甘肃省正宁县宫家川就出土了一种在瓶腹上满绘着人面图像的葫芦形瓶。人面獠牙突露，双目眦睁，威武猛厉，表现出超人的勇力。



彩陶人形浮雕壶

马家窑文化　高34.5厘米，口径9.3厘米

泥质红陶，器形高大，多口，平底，腹部有两耳。壶身除绘有黑彩的圆圈和蛙形纹之外，还有薄浮雕裸体人像，技巧虽不精湛，但这是目前发现最早的人体浮雕作品，颇值得重视。

目前学术界对于人面鱼纹的研究已经出现了近三十种说法。有的认为它反映了远古的图腾崇拜，有的认为是巫师面具，还有的认为是水草鱼虫或婴儿出生图。

彩陶盆　新石器时代仰韶文化，1957年河南陕县出土。



概括起来主要有以下四种猜想：

一是图腾说。图腾崇拜是远古先民精神生活和原始信仰寄托的象征，他们通常将图腾徽号镌刻或绘制在某些器物上。半坡人临水而居，这种鱼与人面相结合的形象，人和鱼互相寄寓，又互相转借，意味着人和鱼是交融的共同体，被人格化了的鱼类图像和各式鱼类图纹可能是半坡部族的图腾，具有氏族保护神的性质。古代半坡人在许多陶盆上都画有鱼纹和网纹图案，这应与当时的图腾崇拜和经济



对鸟纹彩陶壶 马家窑文化 高15厘米

生活有关，半坡人在河谷阶地营建聚落，过着以农业生产为主的定居生活，兼营采集和渔猎，这种鱼纹装饰是他们生活的写照。人头上奇特的装束，大概是在进行某种宗教活动的化装形象，

图腾崇拜

“图腾崇拜”是一种最原始的宗教信仰，约发生于氏族公社时期。印第安语，意为“属彼亲族”。原始人相信每个氏族都与某种动物、植物或其他自然物有亲属或其他特殊关系，一般以动物居多，作为氏族图腾的动物，即是该氏族的神圣标志。图腾的标志作用几乎体现在各个方面：(1) 旗帜、族徽。据考证，夏族的旗帜就是龙旗，一直沿用到清代。古突厥人、古回鹘人都以狼为图腾。(2) 服饰。瑶族的五色服、狗尾衫用五色丝线或五色布装饰，以象征五彩毛狗，前襟至腰，后襟至膝下以象征狗尾。(3) 纹身。台湾土著多以蛇为图腾，其纹身以百步蛇身上的三角形纹为主，演变成各种曲线纹。吐蕃奉猕猴为祖，其人将脸部纹为红褐色，以模仿猴的肤色，好让猴祖认识自己。(4) 图腾舞蹈。即模仿、装扮成图腾动物的活动形象而舞。塔吉克人舞蹈作鹰飞行状。朝鲜族的鹤舞、龙舞、狮舞。图腾崇拜首先要敬重图腾，禁杀、禁捕，甚至禁止触摸、注视，不准提图腾的名字。图腾死了要说睡着了，且要按照葬人的方式安葬，以促其“繁衍”。

而稍有变形的鱼纹很可能是代表人格化的独立神灵——鱼神，表达出人们以鱼为图腾崇拜的主题。

二是面具说。远古时代，人们无法对自然现象作出合理的解释，先民们需要乞求神灵保佑，驱除内心恐惧，于是巫师这一沟通人神的古老职业应运而生，“人面鱼纹盆”便是巫师作法时需要佩戴的一种面具。

三是祖先形象说。原始人无法理解自己是从何而来，半坡人邻水而居，看到鱼儿生活在水中，便认为自己的祖先最初就是鱼的形象。

四是权力象征说。有专家认为人面鱼纹是在一定范围内具有权威性的有所特指的图像，很大程度上是权力的象征，氏族部落里谁持有这个图像谁就具备了支配他人的绝对权力。

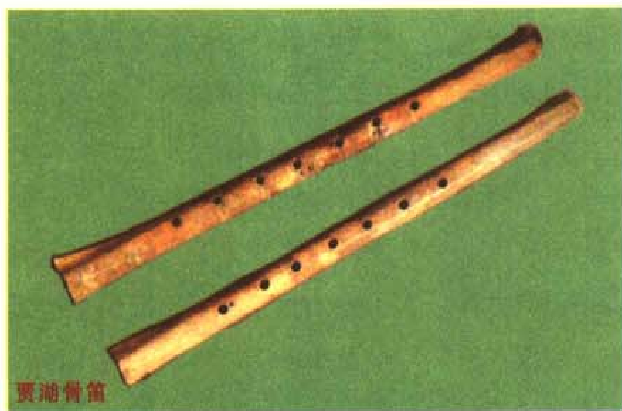
此外，在先秦典籍《诗经》、《周易》中鱼有隐喻“男女相合”之义，以此推之，这人面鱼纹也应有祈求生殖繁衍族丁兴旺的涵义。无论半坡人用它表达什么思想意识，他们能够把如此丰富的社会内容凝聚于绘画艺术之中的这种创作动机，都是令人惊叹的。这也正是原始艺术的伟大之处。在创作之初，也许它只具有某种特定的含义，然而它的形式里面包含了人类的一种最珍贵特性——实践中的自由创造。这便使它毫无例外打上了美的烙印。

至于人面鱼纹盆沿的刻画符号是否属于文字，尽管学术界仍在争论，但从考古资料发现，在关中地区十多处史前遗址出土了与半坡相同的刻画符号，而且都刻画在陶钵口沿的黑色宽带上，这种现象是否告诉我们，半坡类型的刻画符号即使不是文字，最少也是一种在特定范围内通用的具有一定含义的符号？一览无余的图画和文章倒是通俗明了，但半坡彩陶的神秘却令人不能忘怀，人面鱼纹彩陶盆的纹饰则更令人费解。且这种人面鱼纹在其他文化的彩陶中均未出现。

003 奏响华夏天籁第一音的陶石乐器



骨笛陶埙，奏响先民天籁之声；钟鼓磬瑟，回旋三代庙堂雅乐；箫管琴笙，飞扬两周陌野风情。我国古典史籍中很早就记述了原始乐器的创制，《路史》称，“庖牺灼土为埙”；伏羲、神农“削桐为琴，绳丝为弦”。《吕氏春秋》中



贾湖骨笛

记：“黄帝命伶伦伐昆仑之竹为管”及“伶伦造磬”。《世本》称，“夷作鼓”。笙则传说是由帝喾命锤制作。虽然以上乐器究竟出自谁手上无法考证，但所记载的乐器在当时确是实实在在地存在着。与现代乐器不同,在新石器时代奏响华夏天籁第一音的是陶石乐器。主要有骨笛、陶埙、陶铃、铜铃、陶鼓、鼍（tuó）鼓、特磬和陶号角等。其他吹奏类乐器见于传说记载的有龠（yuè）、管、箫、笙等，其中管可能指的就是浙江河姆渡出土的骨哨。箫也是由骨哨发展而来，则用于虞舜时期的乐舞《韶》的伴奏，故又名《箫韶》，此乐舞大约于汉末消亡。籥是传说中伊耆氏时的乐器，《礼记·明堂位》记载：“土鼓、蒉桴、苇籥，伊耆氏之乐也。”夏禹时的乐舞叫《大夏》，以籥伴奏，故又名《夏籥》。

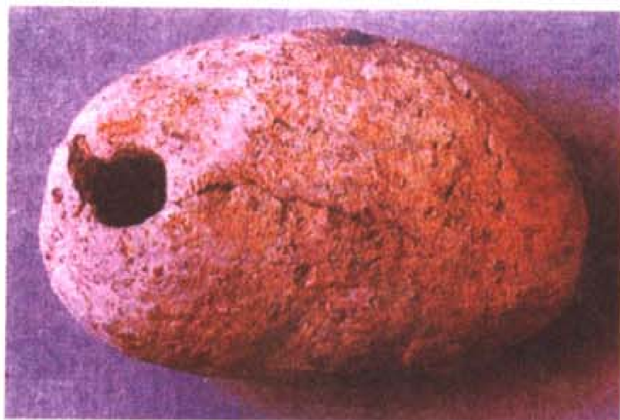
近年来的考古发掘印证了远古传说和古籍的相关记载，出土了笛、鼓、磬、角等远古的陶石骨质乐器。弦乐器见于典籍的有“瑟”，但未见实物出土，远古时期的乐器以狩猎和歌舞伴奏为主。吹奏类乐器是最早出现的乐器，笛子是我国古老的民间音乐之一。古时称“横吹”，后又称“横笛”，现在也有人这样叫它。笛子一般分为两种，一种是常为北方梆子戏曲伴奏的梆笛，它的声音



彩陶鼓　青海民和阳山出土



褐陶号角



陶埙 浙江余姚河姆渡出土

高亢、清脆;另一种是多用来伴奏昆曲的曲笛,它较梆笛粗且长,声音较柔和、圆润。在我国，笛子可以追溯到约八千年前。新石器时代舞阳贾湖遗址出土了贾湖骨笛,距今约八千七百年，是国内发现的时代最早的吹管乐器。贾湖骨笛,用鹤类肢骨制成，多钻有七个按音孔，竖吹。经测定，具备七声音阶结构，音色明亮、古朴，原始风格浓厚。其两个八度音域内的半音阶齐全，能够吹奏出各种旋律。从浙江省余姚河姆渡出土的一批公元前约五千年的古文物中,也发现了四五十只骨制的笛子。大小差不多都如手指般粗细和长短，横开两或三个音孔，其中有一支长约十公分的骨笛，开有一个横吹吹孔及六个音孔，可见当时古笛已发展到具有多音的阶段。贾湖骨笛、河姆渡骨笛无论对于中国还是世界音乐乐器史，都具有特殊意义。从远古时期的骨笛到战国时期的笛子，发展到现在的加孔、加键笛，笛子走过了几千年的历史。它的声音清脆、嘹亮，音量较大，技巧丰富，表现力强，且携带方便，深受我国人民的喜爱。在浙江余姚河姆渡遗址中，还出土有一百六十多件骨哨，也多是截取禽类动物的翅骨或腿骨制成，两头通气，一侧挖有圆孔，吹奏时靠牵动插在骨腔中的骨棒或手指的一按一放发出不同的声音。

鼓，打击乐器类。中国鼓，起源久远，中国与古埃及、古印度等地，同为世界上鼓的最早发源地。中国除本土源流的鼓外，历代还吸收了许多外来的鼓。至今，中国传统的鼓在中原地区仍占主流。边疆少数民族的鼓既受本土源流的影响也受外来鼓的影响，特别是与阿拉伯系和印度系的鼓有渊源关系，中国的鼓在历史上对周边邻国曾产生过较大影响，尤其是对朝鲜和日本。

据《诗经》、《周礼》、《礼记》等大量史书记载，中原地区鼓的形制在秦汉以前就达二十多种，从文字记载和发掘的实物来看，最早用陶土做筒，即史载的“以瓦为框”。殷商时期已有木筒鼓。鼓膜在原始时期已用兽皮。当时的鼓一般都是双面蒙皮，但也不排除单面蒙皮的鼓。用皮筋捆绑或将竹或木钉成排钉在鼓筒口沿。鼓筒形状各异，几乎多是粗腰筒形。先是在鼓筒侧面安脚使鼓卧置，后来将鼓悬起于架上。《礼记·明堂位》的“夏后氏之鼓足、殷楹鼓、周悬鼓”是个例证。从已经发现的材料来看，赵宝沟文化中发现有悬鼓，距今七千年。

陶鼓曾是原始社会晚期一种广泛存在和使用的陶乐器。它一般为筒形或接近筒形，或者是长径喇叭形，也有的腹部鼓起，上下均开口，有钮，作鼓面的一端，口沿一周有连续若干乳钉或钩状突起，“弦沟利缚”这是蒙鼓面时勒缚绳索用的，有的还留下了绳索摩擦的印痕。

陶鼓有泥质陶，夹砂陶，早期多半较小，晚期较大，陶鼓表面带有纹饰，极少是彩绘和彩陶。

古代的鼓曾是练兵和打仗时发令指挥的工具，通过战鼓声声调动千军万马。原始社会的陶鼓，也应该是特殊的乐器，有过特殊的地位，也可能是当时某种权力的象征。

在古代占卜过程中，陶鼓是作为一种通天达地的神器来使用的。使用陶鼓可能是为了使通天达地意愿的顺利实现；可能是为了在神秘的占卜过程中，增加肃穆萧杀的气氛；或者是为了给巫师的舞蹈和咒语伴奏。神鼓声声，响彻耳边，以达到祭鬼神、礼天地的感觉效应。

陶鼓在屈家岭文化和仰韶文化中都有所见。1978年山西襄汾陶寺出土了陶鼓和鼍鼓、石磬，印证了它们之间的组合关系，陶鼓具有打击乐器的功能和作用。此时期的鼓面多有皮革固定，陶鼓是氏族在举行超度亡灵、祭祀礼仪时常用的主要乐器，处于指挥和灵魂地位，它与其他乐器的组合关系，体现了新石器时代已有的节奏乐器占主导地位的传统，进而造就了广大中原地区这一特色文化体系。

甘肃永登乐山坪，青海民和阳山等地的原始墓葬出土大批“陶鼓”，青海民和阳山出土的彩陶鼓，距今约四千五百年。

埙是最古老的吹奏鸣响乐器,是古代最早流行的陶制乐器，也是延续至今、历史最长的古乐器之一。直到清朝宫廷乐队，仍然在使用一种漆器制作的埙。北京故宫就有清代的漆埙展览，形制和远古的陶埙几乎一样，是最早的乐器之一，陶埙距今已有七千多年的历史，用精选细腻的红黏土，手工拉坯成型,再用黑埙“熏烟渗碳法”烧制而成，最后由专业乐师根据埙的腔腑、气流以及共振原理，逐个钻孔定音。半坡、河姆渡等古文化遗址里出土过陶埙。早期埙为一孔。《世本》有“辛公造埙”之论,《拾遗记卷》载“庖牺灼土为埙”,可见陶埙的鼻祖之众多。这些出土的“陶埙”证明了五六千年前我国音乐舞蹈所达到的水平。其后在安阳殷虚出土了数量可观的陶埙，泥质灰陶，保存完好。直上平底，素面磨光，形似鸡卵。腰下部一面的三个音孔呈倒品字形排列，左上一孔较小，余两孔稍大，另一面有两个一字



古琴



安阳殷墟石磬

古琴



形排列的音孔，基本代表了埙的主流形制。埙属于色彩性乐器，其声呜呜然，如怨、如慕、如泣、如诉。

磬是古代石制的一种打击乐器。甲骨文中磬字左半像悬石，右半像手执槌敲击。磬起源于某种片状石制劳动工具，其形在后来有多种变化，质地也从原始的石制进一步有了玉制、铜制的磬。磬，为“八音”中的“石”音。最早用于先民的乐舞活动，后来用于历代帝王、上层统治者的殿堂宴享、宗庙祭祀、朝聘礼仪活动中的乐队演奏，成为象征其身份地位的“礼器”。唐宋以后新乐兴起，磬仅用于祭祀仪式的雅乐乐队。单个的大石磬，称特磬；多枚音高不同的磬，称编磬。编磬以天然石片次第的规格来确定音高。按制编磬与钟密切配合演奏，其音响效应“近之则钟声亮，远之则磬声彰”。石磬的祖源是石制类生产工具，其“直系祖先”应为仰韶文化晚期出现的长方形单孔石刀。特磬在当时的氏族部落中已经普遍存在，主要用于氏族和部落内部举行的“丰年祭祀”等重大宗教庆祝活动。石磬的灵感产生于“生产劳动工具”，其最初的形制当与石制类生产工具相像。先人们在歌舞时敲打磬石，发出悦耳的声音，这样磬石就成了最早的乐器之一，后来磬成了重要礼器，周时更出现了磬人（负责治磬的官员）、磬工（负责制磬的官员）、磬师（古乐官名）等专门分工。玉磬，天子乐器。诸侯当击石磬，不可僭越。所谓“金奏”，就是钟、鼓、磬的合奏。“金奏”规格很高，只有天子、诸侯可用。大夫和士只能单独用鼓。钟和磬以其宏大的音量和特有的音色交织成肃穆庄谐的音响，加上鼓的配合，确实能造成天子、诸侯“至尊至高”、“威严”无比的功效。当时的“六代乐舞”，又叫“六乐”或“六舞”，都是歌颂帝王的最有代表性的作品。黄帝时期的《云门大卷》、唐尧时期的《大咸》、虞舜时期的《韶》、夏禹时期的《大夏》、商汤时期的《大蠖》、周武王时期的《大武》，都是“金奏”。

20世纪70年代在山西夏县东下冯遗址出土了一件大石磬，长60厘米，上部有一穿孔，击之声音悦耳。经测定，此磬距今约四千年，属于夏代的遗存，这是迄今发现最早的磬的实物。1978年出土于河南淅川下寺楚墓的王孙诰磬，春秋时代的石制打击乐器，成编出土，共十三枚。原料为青灰色岩，石质较软，形制相同，按大小次第的规格相悬。经测音，有七枚呈哑质，其他几枚音质较为清晰。经重新设计音高，复制件加倍，在原来的基础上扩充了二十六枚，增加了半音，其音域集中C2至B3之间，可以旋宫转调，演奏出来的古曲音色清亮、婉丽。同时出土的有钟，楚人重视钟磬的传统得以体现。王孙诰编钟齐鸣时，金声玉振，相互辉映，足以再现上古庙堂音乐旋律的悠扬婉转。1950年春,在河南安阳市武官村大墓出土一件虎纹大石磬，用一块白而青的大石琢成，长84厘米，高42厘米，厚2.5厘米。正面以刚劲而柔和的阳纹线条，雕刻出一只虎形纹饰，瞠目踞伏，作张口欲吞状，形象刚猛壮美。其音色悠扬清越，近于铜声，发略高于升C1音。20世纪



伯牙古琴图 [元] 王振鹏

70年代以来，我国先后在湖北的江陵和随县出土了大型编磬。湖北江陵纪南故城，是春秋战国时期楚国的国都，1970年在这里出土了一套25枚编磬。磬体用青色石灰石制成，上部作倨句（gōu）形，下作微弧形，表面都有较清晰的彩绘花纹和略显凹凸的花纹。其中四枚绘有凤鸟图，色彩高雅，线条流畅。

陶号，形状都近似牛角，尖管状，有一定的弯弧，可能是沿袭牛角而制成的。

从山东大汶口文化和陕西仰韶文化出土的两件牛角形陶号标本来看，号角是十分重要的鸣响乐器。

褐陶号角，山东莒县大米村出土，距今五千年左右。1979年于莒县陵阳河遗址出土。夹砂褐陶，形似牛角，制作精细，吹之作响。此号角属考古首次发现，对研究我国原始社会解体和奴隶社会的萌生将是弥足珍贵的物证。1976年陕西省华县井家堡出土了井家堡仰韶文化陶号。陶号角泥质灰陶，器表有刮抹加工痕迹，为两段分制接合而成。呈牛角形，圆筒弯曲状，吹口置一小泥圈，喇叭口壁一侧有两个并列小圆孔，孔径0.5厘米。口沿附近还饰有两圈刻划弦纹，较草率不整齐。制作略显粗糙不甚精致，属原始型，从时间上要比陵阳河陶号早近千年。

从陶号制作分析，首先取陶泥加工成片状，包裹在角状形器物上，在粘牢凸起部位加工出齿状纹饰。这是目前已知的有确切出土地点的第三件陶号，与其同出的还有一件“之字纹”形红山文化时期陶鼓。

古乐器不但有独特的外观，而且具有音乐声响，充满神秘和遥远的追忆。史前文化时期，刀耕火种的人们在劳动之余，奏起古老的乐器，随着那美妙之音，雀然起舞，或庆祝狩猎的胜利、秋天的收获、新生命的降临，或祭奠老年人的悄然逝去；所施行的礼天祭地神秘乐舞，激发了人们对生活的追求和向往。



古代陶石乐器

004 新声曼舞的玉雕舞女



河南洛阳金村东周墓出土的金链舞女玉佩饰，是春秋战国时期玉器雕刻的代表性作品。金链舞女饰玉佩以金链贯穿玉质舞女、冲牙、双璜、玉管等，组合成一组玉佩饰，两舞女左右成对，长袖盛口，衣纹稠叠流畅，造型优美。两舞女短发覆额、两鬓有盛鬋（jiǎn），衣长曳地，博带，各扬一袂于头上作舞。冲牙为双首龙形，佩末端悬龙形双璜，此佩可挂于颈部垂于胸前。



金链舞女玉佩饰

全长约42厘米。现藏于美国弗利尔美术馆。

春秋战国时期由于铁器的普遍运用，改革了砣具等琢玉工具，使玉器的雕琢技艺空前提高。春秋战国玉石雕刻艺术追求繁缛、精巧的雕琢，大量应用镂空的技艺，琢为阴阳双关的纹饰，玲珑剔透。流行的纹饰主要有蟠螭纹、龙凤纹、蒲纹、谷纹、乳钉纹和各种变形的云雷纹等。玉石雕刻还常与金银细工结合，制成立体雕刻、容器、带钩等物，以不同材质、色泽构成豪华、富丽的审美效果。制玉工匠属于百工之中的刮摩之工。

春秋战国贵族男女盛行佩玉习俗，并将玉的材质之美与社会道德规范相联系，以不同造型的礼玉作为区分贵族等级身份的标志之物。初看，在这样的社会环境下，贵族竟佩带表现俗乐的舞女玉佩，且在死后随葬，的确令人惊异。不过，仔细观察一下当时的社会状况后，就会发现，这件玉佩恰恰从一个侧面反映了当时很深的社会变革及礼崩乐坏的社会现实。



龙形玉佩

春秋，长7.6厘米，玉呈黄褐色，边皮身有褐斑。龙身曲卷，回首探望，主体上拱，龙尾向上卷曲，下足作卧状，起阳线轮廓，内作卧蚕纹。拱部钻佩系孔。

春秋末年，礼崩乐坏。其中有一个发生在鲁国很著名的历史事件，即导致孔子“去鲁之卫”的“齐人归女乐”的事件。鲁定公十三年，孔子时任鲁国大司寇，齐人害怕鲁国因孔子辅政成就霸业，造成对齐的威胁，于是选齐国中能歌善舞、面容姣



飑云纹龙形玉佩

战国，长8.6厘米，玉呈青黄，半通透，光感强。片状，作龙形。龙独角，鼻勾卷，龙首后转回视。拱腰，尾翻卷，尾翼上翘，足勾卧，侧翼卷出。通体作飑云纹。双面工同。

好女乐八十人，皆衣着华丽，同时又选一百二十四骏马，皆饰以锦绣彩缎，运往鲁国。据《史记·孔子世家》记载，齐人“陈女乐文马于鲁城南高门外”。当时鲁国的执政者季桓子多次前往观看，“为其所惑”，又引鲁君“往观终日，怠于政事”。这件事使孔子对在鲁国推行礼乐之制感到绝望，于是弃官去鲁，下决心为宣传礼制，恢复周礼游说列国。这件事《论语·微子》也曾记载：“齐人归女乐，季桓子受之，三日不朝。孔子行。”这件事反映出了一个不容置疑的事实，就是齐人所献“女乐”与礼乐之道的直接冲突。其实这只是春秋时代礼崩乐坏的一个序幕，一个预言，一个片段。表现在音乐上，就是整个春秋战国时代的音乐歌舞处在一个雅乐沉沦与俗乐流行的转折时期，这个时期的基本特征是以通俗娱乐形式为时尚的俗乐流行趋势与周代规范礼乐相左。这一特征表现在相对应的特定工艺器物上，就有了玉雕舞女玉



玉羽人

商，变表人物形象。最有特点的是有三个活环证明在商代已能镂空活环。



战国玉雕舞女

长4.4厘米，宽2.2厘米。两人造型相同，方向相反，对称舞蹈姿态，片状，身穿交领广袖长袍，腰系带，曼妙起舞，穿大长裙，呈喇叭形。一臂绕头甩长袖，一臂下垂内弯，头与体呈“S”形，形态优美，舞姿动人。面部与服饰又以阴线勾勒，脸形浑圆，长眉细眼，嘴角向上带有少女天真的微笑，长袖随舞飘动，长裙飘向一方，线条流畅，如春水荡漾，悠然自得。

珮、金链舞女玉珮等表现俗乐的器物。换言之，玉雕舞女、金链舞女玉珮就是在礼崩乐坏，雅乐的失落与新乐的兴起中诞生并流行起来的。

“雅乐”即西周制礼作乐以来一直在宫廷各种典礼场合使用的歌乐舞蹈，曾经作为维系宗法等级社会的特殊精神纽带，在人类文化史上有过空前的辉煌。但是随着春秋战国之际周礼的松弛和崩坏，与周礼互为表里的雅乐也渐露疲态，一旦失去了被特别赋予的作为某种身份、等级标志的光环，人们便不再因能否享用它们而有什么特别的炫耀，它自身形式的过于平和板滞，内容的偏于伦理说教，以及上演模式的重复固定等等，便显出了弱点所在。这时，与人们获得解放了的各种生命欲望的追求相一致，原本散在民间的率性言情的“俗乐”，便也大大方方地流行开来，甚至公然登上了大雅之堂。这种“俗乐”对于听惯了庄重典雅的礼乐之乐的大人君子们而言，当然会感到耳目一新，故又被称为“新乐”。



玉鸬鹚

西周，高3.6厘米，长5.1厘米，厚0.6厘米，淡黄色。体扁薄，呈空中飞翔状。正面微鼓，背面较平，两面纹饰相同。仰首回视，缩腿垂尾，口衔小鱼。眼凸刻，颈部有阴刻弧形线，翅膀阴刻云纹，尾部饰三道阴刻线。小鱼，深赭色，呈挣扎状，眼凸刻，鳍由阴线刻出。鸬鹚头有小孔，可与鹅、龟、蝉等组成串饰。造型新颖，形象生动，工艺精细。

在这种新乐面前，雅乐更陷入了尴尬的境地。据《礼记·乐记》记载，战国初年，魏文侯就直言不讳地对孔子弟子子夏说出了他对于这两种乐的真实体验。他说，他听雅乐是需要强打精神，勉强去听，往往还要打起瞌睡；而聆听新乐却是通宵达旦，兴致勃勃，不知疲倦。诸侯尚且如此，以郑卫之音为代称的新乐、俗乐又怎能不蓬蓬勃勃地发展呢？

到了战国中期孟子的时代，当齐宣王公开宣称他所喜欢的音乐不是先王之乐而是世俗之乐时，孟子也只好听其自然了。

这种对“雅乐”、“古乐”或者“先王之乐”形成如此大的冲击的新乐、俗乐，究竟是一种怎样的“乐”呢？用子夏的话说“郑音好滥（杂乱）淫志，宋音燕

女（耽于女色）溺志，卫音趋数（促速）烦志，齐音傲辟乔（骄纵）志"，也就是说，它们或通过繁密急促的声音，或用摇荡情性的女色，都对人的心志产生"不良"影响，使人沉迷、动荡、放纵。此外，《吕氏春秋·本生篇》则指责新乐"靡曼皓齿，郑卫之音，务以自乐，命之曰伐性之斧"，也涉及到新乐多用美女、淫声、使人耽乐的特点。

透过这些批评、指责，可以想象新乐就声音而言，不同于雅乐的平和、中庸，而是自然、抒情、激荡，多给人以强烈的听觉刺激；就内容而言，多为真情真性的流露和表现，没有任何伦理说教的意味；就表演而言，多讲究女子的容貌娇好，服饰华丽，追求观赏的愉悦效果。在礼崩乐坏、激情迸发的战国时代，这种以追求性情释放和感官享乐为其特征的新乐的流行，也就是极其自然的了。

随着礼乐的解体，新乐的流行，乐舞艺术终于摆脱对礼的附庸，获得了充分发展的机会，其结果就是器乐、声乐、舞蹈的相对独立、普遍发达和演唱技艺的长足进步。

专攻舞蹈的艺术家，这时也已出现，《拾遗记·燕昭王》中记载了旋娟与提嫫两位善舞的女子美轮美奂的舞姿，她们在"崇霞之台"为燕昭王表演《萦尘》等舞蹈，"玉质凝肤，体轻气馥，绰约而窈窕"，"徘徊翔舞"，轻盈飘渺如浮云飞翔，在铺着四五寸厚香屑的席子上舞蹈，竟然能"弥日无迹"，可见其"轻功"舞技的非凡。从出土的战国文物中，可见许多飞长袖、扭细腰、曳长裙的舞者形象。

河南洛阳金村出土的一串金链舞女玉珮，一对玉雕舞女，细腰丰臀，长裙广袖；山西古墓出土的另一玉雕舞女，身后更多了两条飞扬的飘带。它们形象地表现出了此时舞蹈对于轻盈、飘逸、柔丽的审美追求。

当时，在列国的宫廷中，出现了歌、乐、舞全新的同台献艺。它们已经完全不是典雅的礼乐歌舞，而是新歌曼舞，美目流盼，饮酒欢歌，竽瑟狂会，乐声大作。《楚辞·招魂》篇就记载了在钟鼓的伴奏下，女歌手们用美妙的歌喉唱起一首首新创作的歌曲；接着是身着艳丽舞衣的妙龄美女，扭动着柔细的腰肢，摆动着美丽的长发，跳起妖媚的舞蹈；最后又是吹竽拨瑟，鼓声振作，奏起摇荡人心的《激楚》之乐。在宫廷的大雅之堂上面，蔡讴、郑舞各显其妙，这里俗乐早已经取代了雅乐。



玉神人



西汉镂雕舞女玉佩

高5厘米，厚0.3厘米，扁平，白色。面部正视，束腰，长裙拖地，一手扬长袖过头，一手甩向身侧，作翩翩起舞状。以匀细的阴线刻出双目、鼻、口和衣褶纹。上下各有一小圆孔，可穿系结缀为饰，共一对。形态优美，线条纤细流利，具有强烈的立体感。1977年江苏扬州妾莫书墓出土。现藏扬州市博物馆。

005 昭示父权与神威的兽面纹玉琮



玉琮是中国古代最早出现的玉器之一，在中国，玉器有着悠久的历史和独特的涵义。玉包含着古人无穷无尽的理想追求和精神向往。



兽面纹玉琮

良渚文化 高8.8厘米，玉料黄白色，有不规则紫红色瑕斑。琮体呈扁矮的方柱体，内圆外方，上下端为圆面的直柱状，中有对钻圆孔，俯视如玉璧形。在琮体四面上下各雕刻一神人兽面复合像，为良渚人崇拜的神像，象征着力量和权威。这件玉琮重约六千五百克，形宽壁厚，纹饰独特繁缛，为良渚文化玉琮之首，堪称"琮王"。



神面纹玉饰

龙山文化，长8.9厘米，白玉质，有乳白色斑点。以鼻中为轴，呈左右对称状；圈眼，眼球突起，眉线与鼻线连；左右支出似角状饰物，威力四射；耳穴有环，齿牙暴露，神情威猛。

玉器最早发现于新石器早期，也就是母系氏族公社时期，玉器的数量稀少，形制简单，多仿工具原型和小件装饰，打磨程度也较浅显，基本无装饰样，代表性品种是玦、珠、坠等。

到了新石器晚期的龙山文化、良渚文化阶段，也就是父系氏族公社时期，创造了反映后期理念特征的五大代表性品种：璧、琮、斧、钺、刀，更出现了玉人像、玉神像等。由此，玉器的使用跃入到以神权、父权为核心的礼仪性用途。这一实质性变化，铺垫了后来在文明社会中，在世界范围内独一无二的中国玉文化的最初基石。

不过，玉器中最多见的，也是最能体现这个时代新的文化因素和精神的，还是那些从一般饰品演化而来的礼器，其中尤以良渚文化时期的玉琮和玉璧为代表。

玉琮是中国古玉中最神秘的器型，形制比较特殊，多为内圆外方的直柱状，仿佛方柱套圆筒，圆筒上下露出顶部，方柱分出单层多层不等的骨节，高低有错，整个造型端庄而又有变化。这种显然已超出写实范围的形器究竟由什么演化而来，已经很难说清，有的说象征地母的女阴，有的说是宗庙里盛"且（男性生殖器模型）"的石函，有

的甚至说是家屋里的“中霤（liù即烟囱）”，还有的说其实就是手镯的变体。

琮起源于新石器时代，到汉代时就基本不见了。玉琮大小有很大差别，有的玉琮只有一节，最多的有十九节，按其造型可分为宽短琮、高长琮、细小琮、素面琮，早期玉琮多阴线刻，晚期玉琮多有浮雕纹饰，玉琮每一节柱四角以转角边沿为中心线，雕制对称的变形兽面纹。玉琮中心径的挖料技艺高超，玉琮孔径随琮大小变化，孔径口沿棱角规正，孔壁光洁，上下对接的误差很小。

玉琮的出现最早与崇拜信仰有关，是社会需要和精神信仰的产物。玉琮上神人兽面纹表现出原始图腾崇拜、父权崇拜思想，同时玉琮也是具有权力和地位的象征。只有宗后、诸侯夫人、氏族首领和有地位的人才能拥有玉琮。



玉兽面纹琮

良渚文化，高29.5厘米，上宽6厘米，青色。体作方柱形，上大下小，中心有一对穿圆孔。器两端呈方形口，方柱体外共分13节，每节以边棱为中线，以每平面中间的凹槽为隔，以一只圆圈纹为目，以折角的凸长方块为口，以两道凸弦纹为额，组成四组相同的简化变形兽面纹。此器体长厚重，为良渚文化中长条形玉琮的典型代表作。

玉琮在后来有文字记载的时代，商周以后是专门作为礼器来用的，是“六器”之一。《周礼·大宗伯》记以玉作六器，以礼天地及东南西北四方：以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方。这种分工的依据是“天圆地方”说。作为主要的礼器玉璧、琮、圭、璋、琥、璜，因其颜色、形制、用途各不相同，古人以此配合阴阳五行之说，从而产生了祭祀天地四方的礼器，以“各司其职”。不过史前时期恐怕还没有如此细致的分工，圆璧象征圆天，单用来礼天十分恰当。这玉琮外方内圆，兼着方和圆，据此，有学者认为，玉琮的功能远远超出了祭祀土地，玉琮通过很小的体积，已将中国上古时期的世界观包括在其中，琮的内圆外方表示天和地，中间的穿孔表示天地之间的沟通。古时的父系时期男性为天，女性为地，而琮除了作为礼地的礼



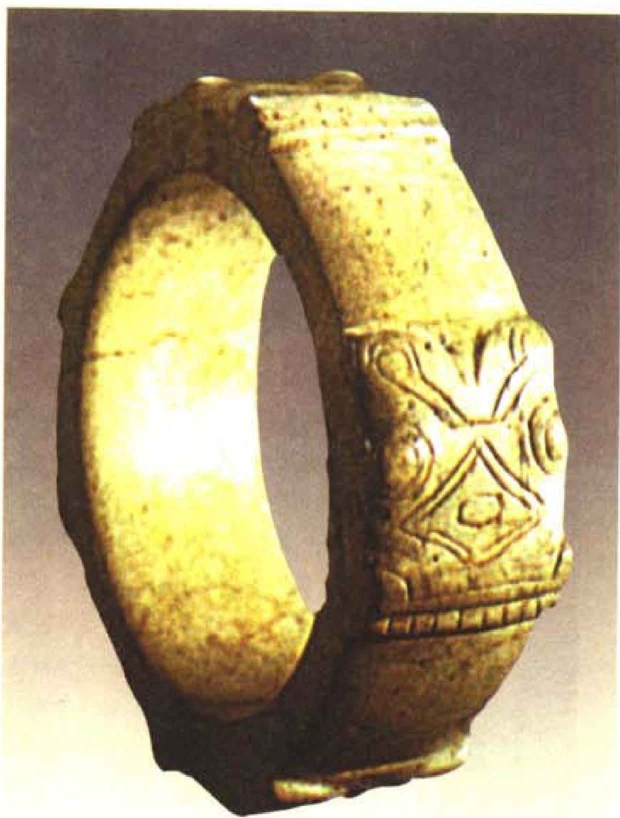
玉镯

良渚文化，直径7.8厘米，孔径7厘米，高3.5厘米，阳起石软玉，白果青色。玉体呈圆筒状，对钻圆孔，孔壁有台痕，外表内凹，精磨抛光。这件玉镯展现了精湛娴熟的琢磨技术，是我国古代早期玉器制作工艺的精品。

器，还有象征地母女阴的涵义，是贯通天地的一项“法器”。在原始宗教逐渐从生产活动中分化出来的当时，人们关于天地自然神的考虑，也应该到了较为“成熟”的地步了。

更值得注意的是，这些玉琮都还雕刻着一些图案化了的纹饰。与温润光洁的玉质不太协调的是，上面的纹饰几无例外，都是面露狰狞的神人兽面纹。比较典型的如江苏武进寺墩、江苏草鞋山等遗址出土的大型玉琮，分别在外方体的四转角凸面上，分上下两节，雕刻出神人兽面的组合图。上节均为巨目阔嘴的人面，下节则是双环目上挑的兽面，神人与兽面的组合，隐喻着非凡之人所具有的神秘威力。

此外浙江余杭反山墓地还出土有一件被称作“琮王”的大玉琮，直径达17.6厘米，高8.8厘米，中央孔径仅4.9厘米，器形之宽阔，器壁之厚重，为所见玉琮之最。其器表纹饰也更加繁缛，除通常所见四转角上依然雕刻出上下组合的神人兽面纹外，还在四个正面的直槽内上下各刻着一个全身的神人兽面复合像。人面呈倒梯形，环眼，扁鼻，阔脸，头上还戴有放射状羽冠；上肢叉于腰际，下肢作蹲踞状，脚却是三爪的鸟足形。兽面刻在神人的胸腹部，也是大眼阔鼻，张开的嘴中还露出獠牙。这里的神人已完全与兽合为一体，人被注入兽的威猛，兽被赋予人的灵魂。就其取像构图的思路来说，与母系时代的仰韶文化中的人面鱼纹同出一辙，都是万物有灵和灵物崇拜的产物，但这里神人兽面所给人的震慑感，却分明有着父系时代的特征，渗透着力量、权威、神通等特定的深刻内涵，体现着时人对神威猛力的敬畏和尊崇。



龙首纹玉镯

良渚文化，直径8.2厘米，色质乳黄，有褐黄色斑点。玉体内圈缓平，外圈凸现四块方状体，并饰以龙首纹样。造型别具一格。双圈眼，眼球突起，眉呈花叶状扬起；阴刻菱形鼻，嘴平直，下露齿牙。为良渚玉器精品。



玉虎形璜

春秋晚期，长14.6厘米，厚0.4厘米，玉米青色，两件形体完全相同，作璜形。虎身呈卧形，闭口，虎尾粗长并下垂，尖部上卷。以粗细不等阴线饰虎目、耳和斑纹。口与尾处各有一圆穿，可做系孔。

其实，不只是玉琮，诸如此类的神人兽面还在同时期同文化的玉钺、玉圭、玉璜、玉牌、玉冠状饰物等玉器的装饰上，都留下了“足迹”，这几乎成了此时玉器纹饰的唯一母题。就在出土“琮王”的墓葬中，还同时出土了一件带柄的青玉钺，在钺两面弧形刃端的上角，就都刻有一处浅浮雕的神人兽面复合纹，纹样与“琮王”正面槽内所雕刻的图纹完全相同；钺两面与兽面纹相对的下角，则又各雕出一只神鸟。此外，反山文化遗址还同时出土有玉冠状饰物，透雕法雕出的不规则孔格纹状，分明也是兽面的造型，其中的两个圆孔作为兽面的环眼，尤其显著醒目；环目的两侧，还用阴线各刻出一个头竖羽饰、圆目怒睁、阔嘴利齿的人面图像，整个构图，无疑就是玉琮兽面的变形。



龙纹玉玦（一对）

西周，外径3.2厘米，青玉质，有灰白、黄褐斑。作璧形，开窄口，外口稍大；两面皆工，打洼出图形，起阳纹。

玉琮兽面的威猛，让我们隐隐感到一种不和谐的格调；同时出现的玉钺，更透出一股杀伐之气。从带柄玉钺出土的位置来看，柄是握在大量拥有玉琮的墓主人的手中的。玉琮表示通天的神威，玉钺则是杀戮的权杖。不用说，墓主人一定是某个氏族或部落的首领。同样刻在玉琮和玉钺上的神人兽面纹饰，必是他们的神徽，该氏族或部落的成员们，正是在这被赋予巨大威力的徽帜的感召下，在透着神光、值得信赖的首领的率领下，谱写出如火如荼的新篇章的。

大玉琮上的人面兽身纹，以其怪异而狰狞的形象，把我们带进了一个父系时代崇尚神力和勇猛的时代，显示了造型艺术穿越时空的永恒力量。

六器与六瑞

一般认为各种礼制活动的供奉品和仪仗品，代表鬼神和权力、等级和图腾的标志物的玉器均归为礼制玉器之列。主要品种有璧、琮、圭、璋、琥、璜六种玉器。按照《周礼》记述，以玉作六器，以礼天、地及东南西北四方。以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方。

《图论》则记述了“以玉作六瑞，以等邦国”的内容。即王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧。六瑞中只涉及了圭、璧两种礼玉，从中可知，作为主要的礼器玉璧、琮、圭、璋、琥、璜，因其颜色、形制、用途各不相同，古人以此配合阴阳五行之说，从而产生了祭祀天地四方的礼器。



玉璜

商，高9.2厘米，宽16.8厘米，厚0.3厘米，青白玉。璜体侧面扁平，正面呈不规则的半瑗形。两端以双勾饰两头背向尾相连的鸟，鸟腹为突，“臣”字目，短冠，两尾间有一圆孔，可供穿系佩饰。

006 九州归一的九鼎



九鼎，夏朝、商朝、周朝三代奉为象征国家政权的传国之宝。自夏以来，我国青铜工艺高度发达，传下了许多稀世之宝。但就历史与文化价值而言，却没有一件堪与九鼎媲美。几千年来，九鼎一直被人们视为中华民族传世之瑰宝。从器物制作的工艺美学上评价，它是一套稀世之作；从文化考古角度分析，它是我国青铜器时代的集中代表；从铸造工艺技术上看，它标志着中国的历史已结束了野蛮时代，进入了文明的青铜时代。

据《左传》、《史记》记载，九鼎是我国夏朝禹、启之时铸造的。九鼎的铸造，历来有多种传说。相传泰帝（太昊）制一神鼎，取一统之义；黄帝作宝鼎三，象征天地人；九鼎为夏禹所铸，寓意九州一统，权有天下。《墨子·耕柱》记载："昔日夏后开（启）使蜚廉折金于山川，而陶铸之于昆吾，……九鼎既成。"记述的是禹的儿子启完成了九鼎。

《春秋左传》中详细地谈到了九鼎铸造的情况：夏朝初年，大禹将泛滥的洪水治理后，天下安泰，划天下为九州，设立冀、兖、青、徐、扬、荆、豫、梁、雍九州，州设州牧。为了纪念治水成功和防止其他灾害的发生，他要在每州立一个扶正祛邪的纪念物。为此，令九州州牧收集天下青铜，以铸造九鼎。并事先派人将全国各州的名山大川、形胜之地、奇异之物画成图册，然后派精选出来的著名工匠，将这些画仿刻于九鼎之身，以一鼎象征一州。所刻图形亦反映该州山川名胜之状。这九鼎名称也以当时九州之名冠之，分别为大冀、大兖、大青、大徐、大扬、大荆、大豫、大梁和大雍九鼎。九只大鼎刻镂精美、古朴典雅、气势庄重，体现了王权的集中和至高无上，显示夏王已成为天下之共主，是顺应"天命"的。反映了国家的统一和民族的昌盛。正所谓："普天之下，莫非王土，率土之滨，莫

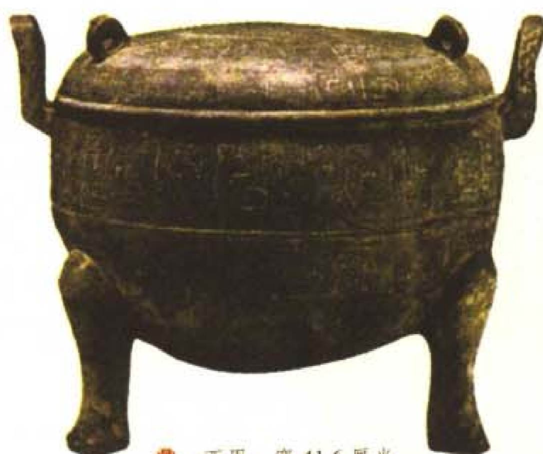


散伯车父乙鼎

西周中期，高40厘米，口径37.5厘米

非王臣。”从此，九州成为中国的代名词。从此，“定鼎”也就成为建立全国政权的代名词。

夏代的青铜铸造业，已相当发达。青铜是铜和锡的合金，熔点低，便于铸造冶炼。夏代的炼铜业，古文献中亦有记载，《越绝书》卷十一记：“禹穴之时，以铜为兵。”当时在铸造青铜重器时，首先用质细的泥土制成陶器范，再用木炭作燃料，用铜制的坩锅冶炼铜、锡矿块，最后将铜锡溶液注入范中，九鼎也是这样成就的。



鼎 西周，宽41.6厘米

九鼎象征九州，被置于夏王宫门之外，借以显示夏王成了九州之主，实现了天下统一。九鼎还被神化为获得“天命”之所在，成为统治阶级的权力象征。由此，在“天人合一”的理念时代，夺九鼎也就成了帝王们的一个天然的争战行动。《左传》宣公三年记载：“桀有昏德，鼎迁于商；商纣暴虐，鼎迁于周。”

夏桀无道，商汤灭夏为王，九鼎迁至商都，殷纣腐败不堪，周武伐殷而得九鼎。据传九鼎十分沉重，运送一鼎到周京城需九万人方能完成。周时主张以德治国，强调德为大、为上，宣传鼎是德的化身，无德不可据鼎。《禹贡》记载:周成王接受周公建议，把九鼎迁到洛阳，史称“成王定鼎于郏鄏”。正是要表明天命之所归，在德不在鼎。史载，周朝也将所属分为冀、兖、青、扬、荆、豫、雍、幽、并九州，每个州也都以一个鼎作为象征。

春秋时期，随着周王室力量的衰落，强大的诸侯对九鼎便产生了觊觎之心。首先发难的是春秋五霸之一的楚国。公元前7世纪，春秋五霸之一的楚庄王，通过整饬内政，兴修水利，厉行改革，国富兵强，力量逐渐强大，公元前606年兴兵中原攻击陆浑之戎，逼近雒邑的郊外，陈兵于周王室的边境，露出欲夺天下的野心。周定王迫于形势，派大夫王孙满慰劳楚军。楚庄王以咄咄逼人之势，向周王使节王孙满询问九鼎之大小轻重，暗示了他有灭周的野心。王孙满针锋相对，答以周之存鼎“在德不在鼎”，备述自夏初铸鼎以来，九鼎之归属变迁皆在于德政。并进而指出：“周德虽衰，天命未改，鼎之轻重，未可问也！”义正辞严地教训了楚王一通。当时周王室虽然每况愈下，但作为天下正统之所在，任何一个霸主在尚未强大到足以统一全国时，是不愿冒天下之大不韪将它推翻的。因此，楚庄王碰了一鼻子灰，只好退兵作罢，从此收回了他的野心。从此，后人将争夺政权，称之为“问鼎”。

到了战国后期，东周王室日益衰微，国力衰



交宁父乙方鼎

商代晚期，高23厘米，口长18厘米，宽13.5厘米



鼎

商代，高 23.4 厘米，口径 17.2 厘米。沿微上仰，上立两个对称的半环形耳，圆腹，底呈圆状，扁锥形足，稍向外撇。

竭，威信降低，几同弱小的诸侯，政治经济都依附于几个强大的诸侯。战国时的几个诸侯强国，兴师不请天子，然而却挟天子之义，以讨伐、以会盟主。据《战国策》所载，周显王时，秦国为了争夺九鼎，依仗国强势大，曾出兵东周，企图动用武力强行索要东周国君的传国九鼎。就在秦惠文王率兵试图夺鼎时，由于周请齐国出兵襄助没有得逞；不过，野心膨胀的齐宣王又想借此机会图谋九鼎，被周王使臣颜率以没有安全的路径入齐为理由说服作罢。



亚址方鼎

商代晚期，高 21.6 厘米，口长 16.6 厘米，宽 13.5 厘米。腹四角和足上有扉棱。颈饰二相对鸟纹，腹中部饰勾连雷纹，边饰乳钉纹，足上饰兽面纹，下面三道凸弦纹，底中部有铭文。

战国以后，九鼎沦没战乱之中，关于九鼎的下落，史家众说纷纭，不一而足。司马迁在他撰著的《史记》一书中，对九鼎的记叙，就有两种说法。《史记》中说秦昭襄王五十二年（前255），在周赧王死后，取九鼎入秦。而唐人张守节在《史记·秦本记·正义》中补充说："周赧王十九年（前296），秦昭襄王取九鼎，其一飞于泗水，余八入于秦中。"但《史记·封禅书》又说："周德衰，宋之社亡，鼎乃沦没，伏而不见。"据此，九鼎在秦灭周前便已遗失，那就无从入秦了。司马迁之后，东汉的著名史学家班固在其所著的《汉书》中，对九鼎之下落，采取兼收并蓄之法，收录了司马迁的上述两说，同时，又补充了一条史料，说是在周显王四十二年（前327），德政化身的九鼎沉没在彭城（今江苏徐州）泗水之下，将《史记》中"鼎乃沦没"这句话具体化了。这也表明九鼎并未入秦，至少没有全部入秦。

作为权力象征、人心向背的九鼎去向，曾经牵动过几代霸主帝王的心。

秦始皇统一中国后，巡行天下，东行郡县，上邹峄山，南登琅琊，歇足彭城。他听说泗水之中，人们还经常能见到鼎的出现，秦始皇喜出望外，以为他有德政而引鼎来，即命一千多人潜入泗水寻鼎。经过苦苦探索，终于发现在深渊尚有宝鼎一只，于是下令捞鼎。成千上万的人集聚在泗水之滨，两岸车水马龙，河中舟楫竞渡，人们正在期待着升鼎。鼎出了水，士庶欢腾，不幸，拉鼎的绳索被鼎中的蛟龙一口咬断，鼎将得而复

失。千钧一发之际，岸上官员惊慌失措，堤上的力士一古脑儿栽下堤坡，河中的船工以杆抵鼎也无济于事。结果人们眼睁睁地看着鼎又重新落入泗水之中。

山东嘉祥武氏祠、沂南、孝堂山和四川合川、乐山、河南新野出土的汉代画像石、画像砖、石刻等，就以起伏跌宕的构图，栩栩如生地再现了绳断鼎沉的一瞬间，描绘了泗水捞鼎的历史传说，借秦始皇觅鼎得而复失的事件，讽喻秦政的无德。

据说唐朝武后、宋徽宗也曾铸九鼎。

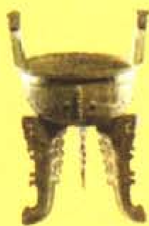
到了清代，九鼎之下落更加难以考察寻觅。后代史家只能随意加以揣测了。王先谦在《汉书补注》中认为：东周王室在衰落的过程中，已无力量保护自己。而战国时期各个实力雄厚的诸侯国，却虎视眈眈，力图统一中国，取周而代之。因此，象征王权和“天命所归”的九鼎，自然成为各诸侯必欲夺之的稀世国宝；加之此时周王室财政困难，入不敷出，于是销毁九鼎以铸铜钱，对外则诡称九鼎已不知去向，甚至说其中一鼎已东飞沉入泗水之中，免得诸侯国兴兵前来问鼎，自找麻烦。王先谦的说法虽似有理，但提不出任何一点史料加以证实，因此，是难以使人置信的。

纵观中国历代史籍，关于九鼎下落的材料虽多，但往往自相矛盾，提不出充分可靠的依据，不禁让人产生疑问：在地下埋藏的古物中，九鼎今天究竟是否还存在？在历史上，根据历代史书记载，它确实曾作为夏、商、周三代的镇国之宝，相传了两千年；并且，从未发现过古人关于它已销毁的历史记载。因此，九鼎的下落，至今仍是一个谜。或许，今后会有揭破这个千载之谜的一天，那可能也是九鼎重见天日之时。


善夫山鼎


妇好夔形扁足方鼎　商代晚期　高 42.4 厘米

举鼎绝膑



自周朝将九鼎迁定洛阳以后，古都洛阳就盛行一种一年一次的体育活动——举鼎。每次的举鼎比赛，集中着几十个大力士，轮番进行角力。场地上有建鼓、铜钹，围观的群众多达数千。公元前307年，秦武王带着重兵去东周国都洛阳观看九龙神鼎。秦武王年少骁勇，喜欢举鼎。他手下有知名的三个大力士，叫孟贲、乌获、任鄙，都是举鼎能手，也陪伴着他到了洛阳。其中，孟贲又名孟说，水行不避蛟龙，陆行不避虎犀，能生拔牛角，发怒吐气，声响动天，尤为勇猛。九龙神鼎是世上瑰宝，秦武王一看见它，兴致大发，便借此机会与孟贲比试举鼎，以显示一下秦在列国中的地位。这位年少好强的武王，抓住一只龙纹赤鼎猛地举了起来，殊不知此鼎重量过大，终因气力不支，累得双目出血；力尽鼎落，又砸断了膑骨。结果秦武王不治而死，丢了王位。无辜的孟贲也因此获罪，被诛杀九族。秦武王举鼎伤膑的奇案，就以悲剧的结果载入古代史册。民间为纪念大力士孟贲的不幸，特地在乐舞百戏中增添了一个举鼎项目，叫“孟说举鼎”或“孟贲举鼎”。今山东滕州、河南南阳出土的汉代画像石，就生动地表现了秦武王举鼎的场景。

007 崇神尚力的饕餮纹青铜器



殷商时代，就器表的纹饰而言，饕餮（tāo tiè）纹、夔龙夔凤、兽面及兽角兽爪是殷商装饰面的主体，多种纹饰交织共现的繁缛华美，是其绘饰艺术的基本风貌。而且殷商青铜器文饰呈现野蛮、狞厉、凶煞、华美之状。

饕餮是一种想象中的神秘怪兽。这种怪兽没有身体，只有一个大头和一个大嘴，十分贪吃，见到什么吃什么，由于吃的太多，最后被撑死。它是贪欲的象征，是东海龙王的第九个儿子。就是这样一种动物形象——饕餮纹，却在春秋战国以前的青铜器中十分盛行。



镂空蛇纹鼎 春秋中期，高24厘米

关于饕餮，典籍中的相关记载也不十分明了，《吕氏春秋·先识》篇记载：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害其及身。”《左传》中饕餮用来形容贪财贪食之不仁不义者。《左传·文公十八年》：“天下之民以比三凶，谓之饕餮。贪财为饕，贪食为餮。”注：《说文》：饕，贪也。《汉书·礼乐志》：“贪饕险。”颜师古注：“贪甚曰饕。”特指贪食。《辞海》中记载：饕餮是“传说中的贪食的恶兽。古代钟鼎彝器上多刻其头部形状作为装饰”。

饕餮纹到底指称什么？其象征意义又如何？历来争论纷纭，迄今尚无定论。就其形象来说，在牛、羊、虎……诸说中，饕餮为虎说声音最响。许多从事原始文化与艺术研究的学者认为，饕餮纹是虎纹的夸张、变形。在古代，虎亦为很重要的通天神兽，巫师乘虎的造型在后世文物中多有出现。而在中国文化历史长河中，在“龙凤”崇拜之前，曾有过一个相当长的龙虎崇拜的阶段。龙虎斗图案造型在东周至西汉时代大为盛行，其中尤以马王堆汉墓出土的龙虎相斗图最为精美，气势不凡。古人认为虎为阳兽，“云从龙，风从虎”。龙虎相斗

表示阴阳交合。在汉代，苍龙、白虎、朱雀、玄武表示天文中东、西、南、北四官。至少，在中国历史早期，虎的地位不在龙之下。然而，古籍中对虎的神通的描绘显然难与饕餮在青铜器上的显赫地位相比。

也有人认为饕餮纹是狼的变异纹，他们认为饕餮是一种“恶兽”，而不是鱼蛇蟒鳄，不属于鱼类或爬行类，虎是“猛兽”却不是“恶兽”。从《辞海》中附有商周鼎上的饕餮纹看，酷似狼的正面像，也是圆眼吊睛，凶狠无比。而饕餮甚贪食，这个特征与狼的特性极其吻合。“极贪食”是草原狼的最突出的特性之一，“贪”就是狼性的代名词。董仲舒说秦“以贪狼为俗”，也把贪与狼相并列。中国人形容贪食总是用“狼吞虎咽”，而且还把狼排在虎之前，狼比虎更贪食。形容贪心都说“狼子野心”，不会说“虎子野心”。

由于饕餮具有“恶兽”和“甚贪食”这两个狼的特征，而且饕餮纹又像狼。因此，传说中的饕餮很可能就是从狼演变而来的神兽。

如果上述观点成立，饕餮又是商周鼎的主要纹饰，这就涉及到了饕餮纹兽的象征意义。青铜鼎是华夏民族在青铜时代的立国之重器。在夏商周三代，“一言九鼎”的“鼎”，是象征至高无上王权的神器和礼器，也是祭天祭祖祭尊的祭器，鼎在华夏先民心目中处于民族“图腾柱”的地位。因此，只有属于民族的图腾才有资格登上如此崇高的地位，而被镌刻铸造在宝鼎重器之上。而饕餮纹兽普遍地镌刻在青铜礼器之上，这一现象又反映出：到商周时，炎帝黄帝族祖先的图腾崇拜遗风还继续存在。华夏族崇拜的图腾可能就是由虎狼形象演变来的饕餮纹兽，即是以猛兽变异的文饰为图腾。同时证明后来成为华夏民族共同的图腾“龙”当时可能还没有被确立起来，尚未真正成为华夏族的民族图腾，否则，象征王权的宝鼎就一定会以龙作为主要纹饰。



饕餮纹觚（gū）

商代晚期，高 23.4 厘米，口径 12.5 厘米

饕餮纹这种纹饰最早出现在距今五千年前长江下游地区的良渚文化玉器上。饕餮纹在二里头、夏文化中青铜器上已有了。以鼻梁为中线，两侧对称排列，通常的下唇。饕餮纹出现在青铜器上，尤其是鼎上。商周两代的饕餮纹类型很多，有的像龙、像虎、像牛、像羊、像鹿、像狼；还有的像鸟、像凤、像人。

查看一下殷商青铜器，就可发现，尽管殷人多喜以各种动物纹样充斥器表，且变化多端，但大多少不了一种图案，这就是饕餮纹。而且，只要有饕餮纹，该纹肯定是要作为主体纹饰，被铸刻在器表的中心装饰面上的。所谓“饕餮”，就装饰纹样而言，不过是经过幻化变形处理的兽面形象的总称，具体又有多种样态。有的分别以虎、羊、牛等几种动物为原型，主要截取其首足部分，经过夸大尖角、巨目、

獠牙、利爪而成，更多的则是以棱鼻为中心，两个侧身的夔形对接，正好拼成一个正面的饕餮，同样形成尖角翻卷、双目圆瞪、龇牙咧嘴、利爪大张的状态。



饕餮纹双耳圆鼎

商代，高19.7厘米，大圆口微敛，宽折沿内倾，方唇，上立对称半环形圆耳，下腹微鼓，圜底附三棱柱形足。腹身饰二层纹饰，上为一周蝉纹，腹身为饕餮纹，"臣"字形眼。

周初，沿袭商代鼎类的纹饰风格，主要由饕餮纹和云纹所组成，以饕餮为中心，云纹环绕其周围。显然，饕餮神兽在天上，从云层里探出头，俯看人间。它的身体则藏在云里，不知是否有蛇身或龙身，但是如果在饕餮脑袋后面续上龙身，那就与后来的标准龙相差不远了。饕餮既有虎狼的性格，又有后来龙的狰狞面目。所以，上述观点认为，在虎狼图腾和龙图腾之间可能还有一个饕餮图腾的过渡阶段，只是这个过渡阶段不长。

不过，也许因为面相凶猛恐怖，又冠以饕餮恶名，此兽在后来中国文化与艺术演变中，踪迹难寻。西周中后期，盛行了千百年的饕餮纹饰突然退出了青铜器装饰主纹的领域。而与饕餮纹同时出现在青铜器上的几种动物纹样，如龙、虎、凤、龟等，在以后的文化演变中，都大量出现在官方与民间，成为中国文化中最具盛名的吉祥物和艺术表现源源不绝的主题。特别是龙，在青铜器时代，多数也都拥有与饕餮纹相同的凶恶面孔。若论神秘、威武和地位，龙在青铜时代远逊于饕餮。然而，龙后来却登上了中国文化与政治象征的最高宝座，"饕餮"这一青铜时代的至尊，消失得无影无踪。



饕餮纹尊 商代中期，高20厘米，口径23厘米

饕餮纹这种名称并不是古时就有的，而是金石学兴起时，由宋人起名的。

兽面纹所指称的神兽的真

正名称与原型早已沉没在不可复现的年代之中，后人因其面相凶恶、神秘、恐怖，有些又口含人首，如食人卣，故赐名为饕餮。

饕餮纹饰在商朝无处不在，渗透于社会生活的各个领域，成为那个时代最为推崇的形象，无论是食器，还是酒器、乐器、武器，其形象几乎覆盖了所有的器物。似乎代表了威猛、雄劲，代表了驱魔降妖的力量，代表了神灵……

饕餮纹与宗教文化

青铜珍品象盖饕餮纹觥 器通高17.7厘米。由器身、鋬（pàn）、足及盖所组成。整体椭圆，后有鸟形鋬，下有高圈足，较为特殊的是器上的盖。盖的前端为象首形，长长的象鼻向上卷起形成环状，两只大耳高高耸立，口下有流，颊部各饰两阴线夔纹，象耳饰一头向上的蛇纹。盖中脊竖起一道扉棱，尾部作怪异鸟形，尾端上卷形成钩状。盖面饰有饕餮纹，以细云雷纹衬底。流下正中有一道扉棱，扉棱的左右各饰有两夔龙纹，形体各异，其中下端的夔纹作倒置状，角部上及口沿，龙身于颈部作夔纹，向后平掠，至龙身中部夔纹，尾上卷，非常奇特。器体后部的沿下饰有兔纹，与前部的夔纹有一道扉棱相隔。器体的颈部有一凹带形空白地，下为一匝排列整齐羽状纹。器物的腹部饰饕餮纹，饕餮纹的两侧各饰有两夔龙纹，形态各异，以云雷纹衬底。腹下为高圈足，以扉棱为中心，相对装饰有虎纹。动物纹样具有宗教意义。商代时期的各类鼎上，均有饕餮纹饰样，鼎是先民用来祭祀的最常见的神秘器皿，其宗教意义浓厚。



饕餮纹斝

商代晚期，残高57.5厘米，口径27.5厘米



饕餮纹觯（zhì） 西周早期，高16.6厘米

饕餮纹铜卣（yǒu） 北京平谷列家河出土，高27厘米，口径7.5厘米，腹部饰以饕餮纹，上下饰以连珠纹，祭祀用。半球形盖，中央置一半环形钮，直口，长颈，鼓腹，圈足，肩上有二系连接绹索状提梁，提梁上有链与盖钮相连。盖面上饰一周目纹，界以连珠纹，颈上平行三道凸弦纹，肩部饰一周目纹，腹部饰以饕餮纹，上下饰以连珠纹，圈

足上饰一道凸弦纹，并有三个十字形镂孔。

饕餮纹与酒文化

饕餮纹铜尊　1912年在安徽潜山县出土，高21.5厘米，口径19.4厘米，重2公斤。呈喇叭状，高颈、鼓腹、圆足，因器首饰以饕餮纹而得名。《说文》：尊为专供祭祀或款待宾客所用盛酒之物。唐·白居易：“晨游紫阁峰，暮宿山下村。村老见余喜，为余开一尊。”“尊”指的是盛酒具，相当于现代的酒壶。



斝

商代，高24.7厘米，口径16厘米。大口外敞，口沿内侧唇边宽厚，双柱较高，三角形柱体，菌状柱钮，上饰涡纹，钮顶乳头突起，颈部较高，孤腹，底部微凸，足为宽大的三棱尖锥形空心足，扁平鋬似弓形。颈部带状饕餮纹饰为细线云纹构成，带饰分三组，正面为饕餮，两侧为夔纹，腹部饕餮为较粗的流动体云纹构成，带状纹饰的上下边缘均镶有连珠纹。

牛首饕餮纹铜尊　高30.5厘米，口径28厘米，1982年郑州向阳回族食品厂出土，为先民祭祀用具。其饕餮纹爵，在商代是五侯级贵族才能使用的酒器，爵为饮酒器，前有饮酒的“流”，中有杯，后有尾，一侧有耳，下有三足，“流”与杯之间有柱，除能装饰外，还有饮酒时抵住鼻梁，防止暴饮过量的作用。爵，西周早期以后逐渐消失。

饕餮纹与建筑艺术

在古代建筑材料中也通常用到了饕餮纹装饰。

饕餮纹半瓦当　1957年，在北京市广安门桥南约七百米护城河西岸发掘，系战国时期燕国宫殿建筑特有的殿顶防水部件。为揭开北京城建城的悠久历史及高超的建筑艺术提供了有力证明。1972年又在宣武区韩家胡同处，先后出土了战国时期的饕餮纹半瓦当和兽面瓦当各两件。另有战国饕餮纹瓦当：多为半圆形，图案浮雕比较大方，远视效果好，块面整体感明显。

饕餮纹与家具装饰

饕餮纹蝉纹俎　青铜制成，俎面狭长，两端形翘起，中部略凹，周身绕以蝉纹，饕餮纹等。我们可以从它的造型看到后世桌类家具造型及其装饰的身影。

饕餮纹与音乐

饕餮纹大铙　高48.5厘米，天津市博物馆藏，此类单件大型铜铙，只能安放在特制的座架上演奏，即植鸣。

饕餮纹与军事

妇好铜钺　高39.5厘米、刃幅

37.3厘米，1976年河南省安阳市殷墟妇好墓出土。钺在商代是武器也是礼器。这件钺的器身呈斧形，刃口为弧形，平肩，肩部有对称的两个长方形穿，肩下两侧有小槽六对，钺身两面靠肩处均饰虎扑人头纹，人头居于两虎之间，圆脸尖下巴，大鼻小嘴，双眼微凹，两耳向前；虎作侧面形，大口对准人头，作吞噬状，以雷纹为底地，虎后有一夔。钺身正面中部有铭文“妇好”二字。中国社会科学院考古研究所藏。

虎纹铜钺 1965年山东省益都市苏埠屯出土，长31.7厘米、宽35.8厘米、重4.9千克。这件铜钺形体巨大，两面均透雕着张口怒目的人面形，眉、目、耳、鼻、口均突起。微呈弧形刃，双穿，两侧有扉。两耳下各铸铭文“亚丑”，右为正写，左为反书。墓中还出土有铜鼎、斝、爵、矛、戈、镞（zú）、斧、锛（bēn）等，其中在一件铜爵和铜锛残片上，都有“亚丑”铭文。过去苏埠屯出土的器物上也有“亚丑”铭文。由于苏埠屯村屡次出土“亚丑”青铜器，有人推测这里可能是“亚丑”族的墓地。据文献记载，商末周初这一带为薄姑氏所居，因此铜钺等青铜器或即薄姑氏的遗存。中国国家博物馆藏。

另外，已发现的还有饕餮纹祖乙爵，香炉，纹蝉，纹首蟠，纹直内戈，纹花瓢等。可见饕餮纹与我们祖先的生活息息相关，充分体现了我国古代劳动人民的智慧和创造能力。饕餮、饕餮纹文化在中国产生的历史渊源久远，其文化影响在中国古代、现代乃至世界都十分深远。



尊

商代，高25.8厘米，口径15.6厘米。沿部较厚，短颈至肩部弧线外张，腹部呈弧线内收，圈足近底处有高且厚的唇边。颈饰三道凸弦纹，肩部较窄的饰带由三组六个夔纹组成，腹部有六个相互倒置的饕餮纹组成的宽饰带。饕餮两旁各饰一夔纹，足部有一道凸弦纹，上饰三个“十”字镂孔。



伯各卣

西周早期，高33.6厘米

008 雄奇伟重的司母戊鼎



中国青铜文化的起源可以一直追溯到原始社会新石器时代，而其真正的发展高峰则出现在商朝和西周时期，尤其是商代以鼎为代表的祭祀用容器的制作，最为著名。青铜鼎的前身是原始社会的陶鼎，本来是日用的饮食容器，后来发展成祭祀天帝和祖先的“神器”，并被笼罩上一层神秘而威严的色彩。这件“司母戊大方鼎”就是商朝最著名的代表作品。

鼎为中国古代炊食器。早在七千多年前就出现了陶制的鼎。铜鼎则是商周时期最为重要的礼器。在古代，鼎是贵族身份的代表。典籍载有天子九鼎、诸侯七鼎、大夫五鼎、元士三鼎或一鼎的用鼎制度。此外，鼎也是国家政权的象征，《左传》有载：“桀有昏德，鼎迁于商；商纣暴虐，鼎迁于周。”鼎大多为三足圆形，但也有四足的方鼎，司母戊鼎便是四足大方鼎。

司母戊鼎是中国商代（约前16世纪—前11世纪）后期王室祭祀用的青铜方鼎，因其腹部著有“司母戊”三字而得名。

司母戊鼎形制雄伟，高大厚重，又称司母戊大方鼎。鼎高133厘米、口长110厘米、口宽79厘米、重832.84千克，鼎腹长方形，上竖两只直耳（发现时仅剩一耳，另一耳是后来据所剩之耳复制补上），下有四根圆柱形鼎足，是中国目前已发现的中国古代形体最大最重的青铜器。在世界上也是仅有的最大古鼎。


司母戊大方鼎

司母戊鼎立耳、方腹、四足中空，鼎身呈长方形，口沿很厚，轮廓方直，显现出不可动摇的气势。

鼎的四个立面中心都是空白素面，周围则布满商代典型的兽面花纹和夔龙花纹。这些兽面纹又称饕餮纹，是以虎、牛、羊等动物为原型，经过综合、夸张等艺术处理手法而创造出的一种神秘的动物形象。

司母戊鼎，除鼎身四面中央是

无纹饰的长方形素面外，其余各处皆有纹饰。在细密的云雷纹之上，各部分主纹饰各具形态。鼎身四面在方形素面周围以饕餮作为主要纹饰，四面交接处，则饰以扉棱，扉棱之上为牛首，下为饕餮。鼎耳的侧面雕刻有两只相对的猛虎，张开巨口，虎口相对，中含人头，耳侧以鱼纹为饰。这种文饰后世演变成“二龙戏珠”的吉祥图案。一般认为，这种恐怖的吃人艺术形象，表现的是大自然和神的威慑力，渲染出一种精神上的压迫感，以显示统治阶级的无上权威。也有人推测，那个人是主持占卜的贞人，他主动将头伸入龙虎口中，目的是炫耀自己的胆量和法力，使民众臣服于自己的各种命令，因为当时的贞人出场时都牵着两头猛兽，在青铜器和甲骨文经常可以看到这样的图案。四只鼎足的纹饰也匠心独具，在三道弦纹之上各施以兽面。



父戊方鼎

商代晚期，高22.4厘米，口长13.5厘米，宽17厘米，折沿方唇，立耳宽厚，柱足。腹四角及足有扉棱，口下饰鸟纹，边饰乳钉纹，足下部饰兽面纹，腹内壁铭文“父戊”二字。

司母戊鼎反映出商代青铜冶铸业具有极高水平。其造型、纹饰、工艺均达到极高的水平，是商代青铜文化顶峰时期的代表作。

司母戊鼎的鼎身和鼎足为整体铸成，鼎耳是在鼎身铸好后再装范浇铸的。铸造这样高大的铜器，所需金属料当在1000千克以上，且必须有较大的熔炉。经测定，司母戊鼎含铜84.77%、锡11.64%、铅2.79%，与古文献记载制鼎的铜锡比例基本相符。司母戊鼎充分显示出商代青铜铸造业

中国国家博物馆

中国国家博物馆于2003年2月28日正式挂牌成立，直属文化部。中国国家博物馆在原中国历史博物馆和中国革命博物馆的基础上建成，是一座以历史与艺术为主、系统展示中华民族悠久文化历史的综合性博物馆。

中国历史博物馆的前身为1912年7月9日成立的“国立历史博物馆筹备处”。1949年10月1日，在中华人民共和国成立的同日，更名为“国立北京历史博物馆”，隶属中央人民政府文化部，1959年更名为“中国历史博物馆”。

中国革命博物馆的前身为1950年3月成立的国立革命博物馆筹备处。1960年正式命名为“中国革命博物馆”。1959年8月，位于北京天安门广场东侧的两馆大楼落成，同年10月1日，在国庆十周年之际，开始接待观众。

中国国家博物馆于2004年正式开始进行改扩建，计划于2007年底完成。改扩建后的中国国家博物馆，建筑面积由6.5万平方米增加到15万平方米，各项设施进一步完善、配套和现代化，无论从文物藏品、展览规模、硬件设施还是人员组合上都将达到与其地位相应的规模和水平。中国国家博物馆已建设成与中华民族悠久文明相称的具有国际先进水平的博物馆。

中国国家博物馆集文物征集、考古、收藏、研究、展示于一身，将系统收藏反映中国古代、近现代、当代历史的珍贵文物，并通过举办常设基本陈列和多种专题陈列，向国内外公众全面地展示与宣传中华民族的伟大历史进程与辉煌文化，介绍世界文明与优秀文化。通过高水平的历史学、考古学、文物学、博物馆学研究，不断丰富和深化人们对历史文化的理解和认识，推动博物馆事业发展。国家博物馆还将成为首都中心区供公众进行高品位的文化享受的重要场所。



大和方鼎

商代晚期，高38.5厘米，口长29.8厘米，宽23.7厘米，折沿方唇，上立方耳，直腹柱足。立耳阴刻龙纹，腹四壁浮雕人面，浓眉大眼，阔鼻宽嘴，颧骨突出，两侧有角和爪，腹内壁铭文两字。

的生产规模和技术水平。

司母戊鼎的发掘十分传奇，1939年3月19日在河南省安阳市武官村吴培文家的坟地中出土。时值日本军国主义势力发动侵华战争，安阳已被日本人占领。

1939年3月中旬，吴培文的堂哥在自家坟地里探宝。当探杆探到地下十多米深时，感觉碰到了硬东西。拔出探杆一看，探杆上面带有铜锈。他悄悄回到村里，找吴培文商量。两人对挖还是不挖非常犹豫，“挖的话可能破坏祖坟；不挖的话，已经占领安阳的日本人要是听到风声，就可能自己来挖。”考虑再三，吴培文还是决定挖，不能让日本人来挖。当天晚上，挖到地下近十三米时，传来了鸡叫声。天要亮了，为了防止被日本人发现，把坑填上，等到晚上接着挖。经过两个晚上的连续挖掘，一只少了一个耳朵的大铜鼎露出了全貌。吴培文指挥大家，用三根圆木搭成架子，挂上辘轳当滑轮，费尽九牛二虎之力，终于把鼎拉了出来。这口鼎就是后来名惊世界的国宝司母戊大方鼎。

数天后的一个黄昏，当时中国最大的古玩商肖寅卿从北平专程来到安阳，他要用二十万大洋买这个鼎。但因鼎太重太大，移动困难，为了方便运输，不被日本人发现，肖寅卿又提了一个要求，把鼎切割成十块。按照肖寅卿的要求，村民买来锯条，进行切割。“好在鼎特别结实，锯条都弄断了，也没切割成，仅锯一耳便锯不断，只好作罢（该耳后来丢失）。后来尝试着用锤砸，也没有砸烂，鼎终于逃过了‘分身’的命运。”

由于无法分割，鼎又被埋到了地下，避免被其他人发现。不过日本人很快得到了消息，派军队包围了吴家，强行挖掘。不过因地点有误，大鼎逃过了一劫。吴培文知道日本人不会回来后，立即找人把大鼎转移到东屋的水槽下面埋了起来，并找来一只类似古董的铜夜壶用布包了几层，藏在了床下。几天后鬼子再次来搜，误把铜夜壶当成宝物带走了，铜夜壶救了国宝。吴培文料想日本人不会善罢甘休，于是，他选择了背井离乡、四处漂泊。吴培文出走后，日本人又来了几次，他们确认吴培文已逃走后，认为宝物也被带走了，才算罢休。吴培文这一走就是十年，鼎也就在他



错金银有流鼎 战国时期，高11.4厘米

家一直埋藏着。

到了1946年6月，国民党安阳政府将鼎掘出，放到了县政府。同年10月底，为庆祝国民政府主席蒋介石六十寿辰，驻军用专车把它运抵南京作寿礼，蒋指示拨交中央博物院筹备处保存。1948年夏，该鼎在南京首次公开展出，蒋亲临参观并在鼎前留影。南京解放时，准备运送到台湾的鼎被解放军截获。中华人民共和国成立后该鼎存于南京博物院，1959年转交中国历史博物馆，成为该馆镇馆之宝，现藏中国国家博物馆。国家博物馆的馆徽，就是司母戊大方鼎的图形和图案。

据考证，司母戊鼎是商王室重器，是商王祖庚或祖甲为祭祀其母所铸。从司母戊的三个字的铭文来分析，所谓司，是祭祀，母是母亲，戊呢，是人名，是个称谓，专家通过查看甲骨文，发现里面提到过好几个戊。那么这个母亲又是一位什么样的人？这个巨鼎又是哪一代商王铸造而成的呢？

考察商鼎，每一个时期的鼎，它都有不同的造型，就方鼎而言，早期的方鼎，腹部深，腿细长，或细高；晚期的商鼎，腹部变得浅一些，腿也变得粗短一些。根据鼎腿与鼎腹的比例关系，专家们判断，司母戊鼎应该是比较接近殷墟二期的器物特征。但这个答案还很模糊，无法确定是哪一位商王。

商的人名以天干地支为自己的称号，这样，在不同的时期会发现相同称号的人。甲骨文中提到过，配偶为“戊”的，共有四位商王。他们分别是大丁、武丁、祖甲、武乙王。大丁的时代，不在殷墟的十二位商王之内，而武乙王属于殷墟三期，司母戊鼎与这个时期的器物外形不吻合，那么剩下的就只有武丁和祖甲王了。

再把“妇好”墓出土的司母“辛”鼎合金配比与司母戊鼎作对比，发现两个合金配比情况极其相似，那么，司母戊鼎就很可能是与妇好同时代生产的器物。而史书和甲骨文上都有记载，“妇好”是武丁的王后，武丁还有一个王后，庙号就是“戊”。

这样，研究证据和专家意见大多倾向于，司母戊的“戊”应该就是武丁王的这个王后，那么，铸造这个巨鼎的人就应该是戊的儿子，两代商王“祖庚”或者“祖甲”了。



卧虎立耳扁足鼎

商代晚期，高62.4厘米，饪食器。口沿外折，双耳上置卧虎，浅腹，圆底，三扁足作长足兽形。卧虎饰雷纹，耳及口沿饰几何纹，腹上部有圆圈纹带，中间兽面纹，由四条扉棱相隔。

009 龟甲之上的线条艺术



甲骨文，指殷墟甲骨文，是中国商代中后期（前14世纪—前11世纪）王室用于占卜记事而刻写在龟甲和兽骨上的文字。它是中国已发现的古代文字中年代最早、体系较为完整的文字。

甲骨文是汉字的书体之一，也是现存中国最古的一种成熟文字。甲骨文又称契文、龟甲文或龟甲兽骨文。商朝人用龟甲、兽骨占卜后把占卜时间、占卜者的名字、所占卜的事情用刀刻在卜兆的旁边，有的还把若干日后的吉凶应验也刻上去，故又称卜辞。不过具体的情形因甲骨分期而有详略的差异，大致上以武丁期的刻辞最为完整，其时也是现存刻辞数

祭祀狩猎涂朱骨刻辞

商，32.2厘米×19.8厘米。甲骨文为殷代的卜辞，1899年始发于殷墟。此件系商王武丁时期牛胛骨版记事刻辞。骨版完整，正面刻辞四条，计百余字；背面刻辞二条，计五十余字，内一条有残缺，字内填朱，色彩鲜艳。它是有关商代奴隶制社会生活和天文气象方面的重要资料，也是一种精美独特的书法艺术。



金石学家王懿荣

量最多的时期。殷墟出土了大量刻有卜辞的甲骨，这些字都具备了汉字的基本结构。大量的甲骨文及铭文记载了当时政治、经济、军事以及气象、占卜方面的情况，标志着文字接近成熟。

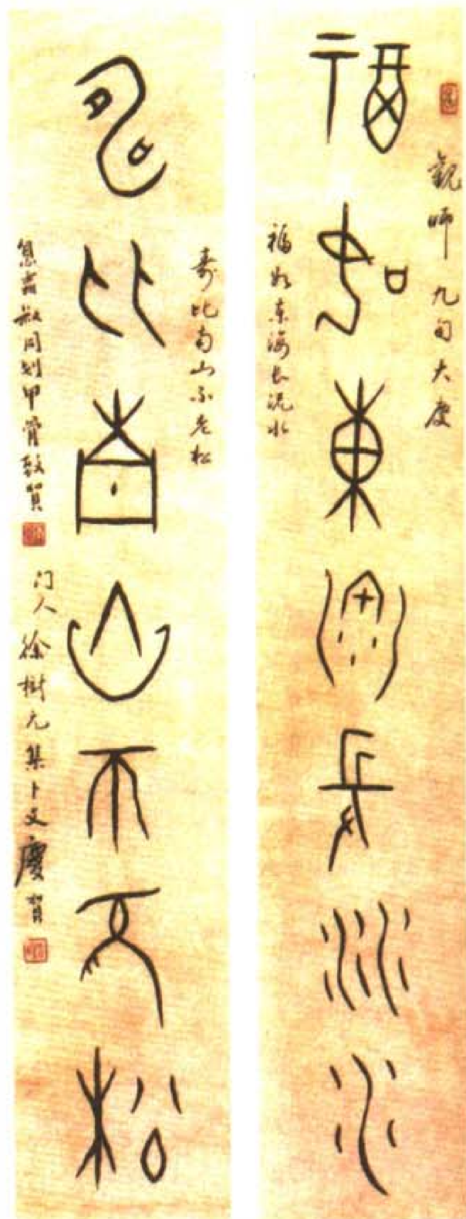
如果说钻木取火标志着人类告别了茹毛饮血的野蛮岁月，那么文字的出现就意味着人类走出了结绳记事的洪荒年代。甲骨文的发现，是照亮中华文明的一盏明灯。

甲骨文是一个民族文明的符号、文化的标志，它印证了包括《史记》在内的一系列文献的真实，甲骨文中所记载的资料将中国的有文字记载的可信历史提前到了商朝，使中华文明史向前推进了近五个世纪，并证明了现代汉字就是从甲骨文中演变而来。对于甲骨的研究，由此产生了一门新的学问——甲骨学。

三千多年以来，甲骨文虽然经过了金文、篆书、隶书、楷书等不同书写形式的变化，但是以形、音、义为特征的文字和基本语法保留至今，成为今天世界上五分之一人口仍在使用的方块字，对中国人的思维方式、审美观产生了重要的影响，为中国书法艺术的产生与发展奠定了基础。

甲骨文以造字方法成熟、表现内容丰富、传承有序而在世界文明史上独领风骚。甲骨文因其重要的历史、科学、艺术和文化价值，蜚声中外而又影响深远，是人类文明史上不可或缺、辉煌壮美、璀璨绚丽的一页。

甲骨文被发现是在清光绪二十五年（1899）。晚清国子监祭酒大臣王懿荣，因病去一家药铺买药，大夫给他开的药方中有一味药是“龙骨”，



甲骨文七言联

现代，李叔同，96.5 厘米×18 厘米



侯马盟书（局部）

春秋，18厘米×2厘米×0.2厘米，32厘米×3.8厘米×0.9厘米。所谓"盟书"，历史文献中常称为"载书"。侯马盟书于1965年山西侯马晋国遗址出土，共五千余件，可认读者六百五十余件。文字笔锋清晰，为毛笔书写，字迹一般为朱红色，少数黑墨色。质料有石有玉。石质约占全部盟书的三分之二。形体规整，以圭形为主，有些薄如纸片；玉质形状亦有圭形和璜形。《侯马盟书》的发现，填补了中国文字、书法史上的一个空白。盟书文字形体多样，结构严谨，用笔轻重提按，富于变化，笔致舒展而有韵律。它是当时用笔书写文字的完整篇章，为目前所见较早的朱墨文字真迹。

亦即龟兽的骨头。王懿荣拿到药一看，龙骨上刻着一些细密的似字非字的符号，他极认真地查看之后，觉得好像古代文字，顿时引起了这位金石学家的极大兴趣。他问药铺掌柜，这种龙骨还有多少，老板查了一下，共有十二片，王懿荣以二两银子一片的高价全部买走。后来，他又通过古董商买了大量的这类龙骨，经过深入细致的研究，得出结论：这是中国最古的文字——甲骨文字！

此后，学者们找王懿荣切磋，又各自收集了很多甲骨文争相研究。"甲骨文"作为一门学问，就这样首先从中国开始了。经考察人们还发现，这些刻有甲骨文的龙骨，主要来自河南安阳小屯村一带。1900年，王懿荣的甲骨转归了刘鹗所有，他的亲家罗振玉得知这些甲骨来自于河南安阳的小屯村后，多次派人去那里收购甲骨，并对其上文字做了一些考释，认为小屯就是文献上所说的殷墟。其后，王国维对这些甲骨文上的资料又进行了详细考据，进一步证实这里就是盘庚迁都的都城。

1928年到1937年，为了寻找更多的甲骨，国民政府中央研究院组织考古队对殷墟进行了十五次科学发掘，后来由于抗日战争而停止。直到新中国成立的1950年发掘工作又重新开始，到1986年已经对十几个点进行了二十多次的发掘，除殷墟外，1953、1954年在郑州商代中期遗址中也捡到有字的甲骨片。1954年始，又先后在山西洪洞、北京昌平、陕西丰镐、周原遗址、岐山凤雏出土了西周时期有字甲骨约三百片。至此一共获得了刻字甲骨十五万片左右。其中大陆收藏的有九万七千六百多片，台湾收藏的有三万零二百多片，香港有八十九片，因战争和商业因素流散到海外日本、美国、英国、加拿大、法国、前苏联、德国、瑞士、比利时、荷兰、瑞典等十二个国家的有两万六七百多片。其中日本在侵略中国时期曾有组织地在殷墟盗掘，因此收藏最多，有一万二千多片。中国国家图书馆是中国乃至世界上收藏甲骨最多的单位，共藏有三万五千六百五十一片，馆藏甲骨拓片也很丰富，除正在传拓中的《馆藏甲骨集拓》外，还有《善斋书契丛编甲骨拓本》十八册四函，共两万八千余张。在郭沫若主编的

《甲骨文合集》中还收录有该馆所藏甲骨拓本十余种之多。目前世界上有五百多位学者专门研究甲骨文，发表专著有两千多篇。

民国初年经董作宾先生的研究整理，将收集到的甲骨文分为五期：盘庚武丁时代、祖庚祖甲时代、廪辛庚丁时代、武乙文丁时代、帝乙帝辛时代。郭沫若在研究了甲骨文以后，认为甲骨文从初创到成熟，起码要经历一千五百年以上。

出土的甲骨文多已著录出版，早期的有刘鹗的《铁云藏龟》、罗振玉的《殷虚书契》和《殷虚书契后编》、明义士的《殷虚卜辞》、林泰辅的《龟甲兽骨文字》、王襄的《簠（fǔ）室殷契徵文》；后又有董作宾的《殷虚文字甲编》、《殷虚文字乙编》，胡厚宣的《战后宁沪新获甲骨集》、《战后南北所见甲骨录》、《战后京津新获甲骨集》、《甲骨续存》等。郭沫若主编、胡厚宣总编辑的《甲骨文合集》对甲骨文发现八十多年来已著录和未著录的十几万片甲骨材料进行系统的科学整理，广泛搜集全部出土的甲骨资料，分期分类，共收甲骨约四万片，编为十三册，为研究甲骨文和商史提供了系统的资料。另外，1973年小屯南地出土的甲骨，已收入《小屯南地甲骨》一书。日本、加拿大、美国、英国、法国、苏联、德国等国所藏的甲骨，也已著录成书，分别发表。

经过对已发掘甲骨片的研究，整理出单字五千多个，能够认出来的汉字大约一千七百多个。在已解读的这三分之一左右的甲骨文中，根据研究，已经使用了象形、指事、会意、形声的汉字造字法。在字义的使用上可以明显看出假借方法。形声字已占25%左右。甲骨文是汉字成熟的标志，它和楔形文字、象形文字一样属于表意文字，也是目前世界上唯一使用的一种表意文字的前身。甲骨文的书写材料一般为龟骨、牛肩胛骨，也可以刻在墙壁、木器、石器等处，有刀刻的，也有朱书、墨书的。今天的汉字，仍是以象形字为基础的形符文字，因此甲骨文已具备后代汉字结构的基本形式。从语法上看，甲骨文中有名词、代名词、动词、形容词等，其句子形式、结构序位也与后代语法基本一致。在已发现的近五千个甲骨文单字中，除能够释读的文字外，余下的三千多字多属地名、人名、族名，可知其意，但不可读其音；其中也有不少字因后世不再沿用，给正确考释、研究带来了极大的困难。有专家认为，由于甲骨文属卜人应用文字范围，并不等于社会的用字量，所以商代实际存在的字可能还要更多。

商王尚鬼，非常迷信，凡事占卜。通过贞人



骨匕刻辞

商，27.3厘米×3.8厘米，系商代后期牛骨，呈匕首形，一端残，嵌绿松石存十四颗。正面刻有文字，背面阴刻兽面蝉纹，嵌有松石。此骨匕二行文字，结构照应，笔划雄浑，精妙的间架结构，与奇变的章法、布局熔于一炉，彰现出卜辞书法在结体上重心安稳、错落有致、疊展分明的艺术效果。殷人能用刀笔，在坚硬的龟甲兽骨上，信手契刻出如此精美生动的艺术品，为后世书法的间架结构和章法布局开创了先河。

向上帝、鬼神、先公先王等问卜，以便预示吉凶，祈望得到保障。占卜材料多为龟腹甲（及少量背甲）和牛胛骨，用前经整治，并在背面（少量牛胛骨亦有在正面）施以钻、凿。占卜时，先于甲骨背面钻凿处用火烧炙，正面即现“卜”字形裂纹，以此定吉凶。占卜后，将所卜事项记刻于甲骨之上。

由于商王几乎每事必卜，故甲骨文内容涉及商代社会的各个领域。甲骨文中有关商代社会生产的内容很丰富，有关商代思想文化方面的内容亦很丰富。

甲骨文一般先刻竖画，后刻横画，先刻兆序、兆辞、吉辞、用辞，后刻卜问之事。一条完整的甲骨卜辞应包括叙辞、命辞、占辞、验辞，而多数卜辞常省略占辞或验辞。甲骨文中，有的在刻画上涂砂或墨，有的用毛笔写在甲骨上，也有些是先写后刻的。

甲骨文字的艺术风格：甲骨文字由契刻体与笔写体两种书体互用发展所造成，大体上说，是由契刻体向笔写体方面发展的。董作宾氏据殷代卜辞，把贞卜人群分为五个时期。以甲骨文字变化，书体变迁，追踪时代，以十干十二支常用字为例，阐明其字形。自第一期到第五期的变化过程中，发现了各期甲骨文书写风格不同，各有其特征。

第一期（武丁时）的书法风格，至为宏放雄伟，以甲骨大版大字为代表作。此类大字常是强力的，雕的笔划很粗壮，并填有朱墨（朱砂、墨）。其中也有工整秀丽的小字，都极为精彩。这些都是承受中兴英主武丁风格，其气魄之宏放，技术之熟练，颇为惊人。其书家有韦、永、宾。


甲骨文
刻辞卜骨，商，康丁时期，牛骨

第二期（祖甲、祖庚时代）书风较为谨饬。祖甲、祖庚是继承第一期武丁的守成贤君，所以当时的卜师，严守规则而少变化。其书家有旅、大、行、即。

第三期（廪辛、庚丁时代）书风转变，陷于颓靡，前期老书家已经作古，豪放书风扫地，当期的书家，笔力多幼稚柔弱，甚至笔误颇多。此期书者，皆未署。

第四期（武乙、文丁时代）的贞人，卜辞上不署书契者的名字，此一期，武乙、文丁时代新兴书家，尽去前期笔力幼弱之敝，作品生动、劲峭、时逞放逸不羁之趣。此期署名之书家，仅狄一人，其余尚未发现。

第五期（帝乙、帝辛时代）的书风、除少数兽头大字刻辞外，其余的都异常严肃工整。理由是：贞卜事项，王必躬亲，卜辞的段、行、字都很均整，如蝇头小楷，文风大变，制作一新。其书家有泳、黄。

文字学家认为，一种文字从发现到成熟至少要经过千年以上的发展，而三千五百年前的甲骨文已经出现一批形声字，表明它是较成熟的文字。按此类推，最早的汉字应出现在夏或更早的时代。甲骨文的发现及研究，为中国文明史已逾五千年这一事实，提供了有力的佐证。

文字是一个民族文明的载体。在世界四大古文字体系中，中国的甲骨文和古埃及纸草文字、巴比伦泥版文字和美洲印第安人的玛雅文字具有同等的地位，号称世界四大古文字。但其他三种文字的发展都中断了，唯有以殷墟甲骨文为代表的中国古汉字体系发展下来，历经数千年的演变而承续至今，书写出了一部博大精深的中华文明史。

甲骨文字历经千余年的发展，呈豪放、生动、劲峭、放逸不羁之趣，堪称龟甲之上的线条艺术。

010 精致典雅的青铜酒器



中国的酒文化与铜文化一样时代久远源远流长，农业时代的到来，出现了酿酒业，酿酒业的发展促进酒具也相应地发展，饮酒礼仪的丰富和完美，又使酒具呈现多样性地发展。陶器制作特别是青铜业的发展，为酒具的制作提供了条件和保障。古人云，“非酒器无以饮酒，饮酒之器大小有度”。中国人历来讲究美食美器，饮酒之时更是讲究酒器的精美与适宜，这就使得酒器作为酒文化的一部分同样历史悠久，千姿百态。

酒具是指制酒（早期）、盛酒、饮酒的器具。近代大工业化制酒工艺产生后，酒具一般指盛酒和饮酒的器具。在不同的历史时期，由于社会经济的不断发展，酒器的制作技术、材料，酒器的外型自然而然会产生相应的变化；故产生了种类繁多、目不暇接的酒器。

酒具的发展变化，体现了丰富的文化生活背景，反映着酒俗的不断演变，具有十分丰富的文化内涵。可以说从侧面反映着历史的进程。酒具具有丰富的功能：首先，可以审美助饮。中国酒具美观大方的造型，精细华丽的装饰，对饮酒者所起的美感作用是巨大的，使饮酒者在举杯之际，得到文化的陶冶和艺术的熏陶。其次，节饮量饮。中国古代酒具有斝、壶、杯、爵，无论任何酒具，都按照一定的容量来设计制造，以起到示量节饮的作用。再次，体现社会礼仪。中国酒具作为礼仪制度的载体，显示出使用的场合以及使用者的身份和地位。而且不同身份和地位的人使用不同的酒具，也有着严格的等级规定。

说到饮酒之器，我们便会联想起文学作品的描写。从成语中的“觥筹交错”，到江湖豪杰“以瓢沽酒”或“大碗筛酒”，从书圣王羲之借“曲水流觞”饮酒，诗仙李白“会须一饮三百杯”，再到苏东坡“一樽还酹江月”，范仲淹“把酒临风，其喜洋洋者也”，直至李清照“三杯两盏，怎敌他、



龙纹觥

商代晚期，高 22.4 厘米，口长 33 厘米，宽 12.7 厘米



蟠龙方壶

春秋早期，高90.3厘米，壶盖为透雕饕餮纹，两侧有大型双龙耳饰，圈足下有两伏虎兽足承之。其上缀乳钉，壶胸及腹上有十字形凸棱分隔，下腹身较宽。制作精美，纹饰繁缛。

晚来风急”……诗文中的“觥”“樽”“杯”“盏”等等，皆是饮酒器具。只不过，时代不同而饮者有别，上古之人临池用手掬捧而饮，草莽英雄瓢舀碗盛豪饮，文人雅士持杯把盏酌饮。

酒是农业社会的产物。农业的兴起，人们不仅有了赖以生存的粮食，还随时可以用谷物作酿酒原料酿酒。陶器的出现，人们开始有了炊具；从炊具开始，又分化出了专门的制酒、饮酒器具。究竟最早的专用酒具起源于何时，还很难定论。因为在古代，一器多用应是很普遍的。不过，早在公元前六千多年的新石器文化时期，我国已出现了形状类似于后世酒器的陶器，山东大汶口文化时期的一个墓穴中，曾出土了各种兽形鬹，就其造型来看，可能就是最早的酒器。

青铜酒具。铸造始于夏朝，盛行于商周和春秋战国。进入新石器时期晚期，在夏代河南偃师二里头文化遗址，发现了最早的铜制酒器，出土有各式铜爵，有平底爵、凸底爵，有的流细长，有的流短粗，则基本可断定都是温酒器或饮酒器。《世本·作篇》有“杜康作酒”“少康作醪酒”之说，也出自夏代，这说明起码到了夏代，人工酿酒技术已经有了很大提高。龙山文化时期酒器的类型齐全，用途明确，与后世的酒器有较大的相似性。这些酒器有：罐、瓮、盂、碗、杯等。其中，酒杯的种类最为繁多，有平底杯、圈足杯、高圈足杯、高柄杯、斜壁杯、曲腹杯、觚形杯等。

进入商周，青铜酒器达到鼎盛，尤其是在商代，随着酿酒业的发达和青铜器制作技术的提高，青铜酒器达到前所未有的繁荣。由于殷人的嗜酒，还出现了“长勺氏”和“尾勺氏”这种专门以制作酒具为生的氏族。殷人的饮食文化中以饮酒最为著名，这从殷王的酒池肉林和周公给康叔的训诰《酒诰》中便可窥见。康叔在所得训诰《酒诰》中被告诫：勿使臣民“荒湎于酒”。因为殷人的“衰”乃至“亡”，则是因为“荒湎于酒”，“庶群自酒，腥闻在上，故天降丧于殷，罔爱于殷”。周代饮酒风气虽得到扼制，但酒器基本上沿袭了商代的风格。在周代，也有专门制作酒具的“梓人”。春秋时期随着铁器时代的到来，青铜酒器才开始没落。

殷商时代，酿酒业已达到了相当繁荣的程度。这从甲骨文的有关记载中已经可以得到确切的证明。如甲骨文中屡见的“[illegible]”字，就是后来古籍中的“糵（niè）”字，《说文》训“糵”为“牙

米"，即发芽之米，乃酿酒中用来发酵的一种原料，类似后代的酒曲。《天工开物·酒母》有"古来曲造酒，糵造醴"之说，"醴"是一种味甜的薄酒，在甲骨文中也屡有出现，可见"糵"在殷商确已是广为用于酿酒的酒曲之物。卜辞中就多次记录有以糵造醴酒之事，而且专门设有称为"小糵臣"的司掌酿酒之官，更有甚者，有时殷王还亲临酿酒作坊，视察指导。

从《粹》文提到的"新醴""旧醴"来看，殷人显然还懂得用储藏之法而制成更为醇香的"陈年老窖"了。大腹，可增加容量；尖底，便于半埋入地中。《说文》："酉，就也，八月黍成，可为酎酒"，"酎酒"即经过两次以至多次复酿的醇酒，细审其意，"酉"字犹存酿酒、制酒之义；"酉"字用作"酒"义就是由制酒器引申而来。值得注意的是，卜辞中"醴"与"酒"总是分别叙述，互不相混，最大的可能就是与后代一样，在殷商酒与醴也是用不同的方法酿造、有不同的味道的。若依上述"曲造酒，糵造醴"之说，这种"酒""醴"的分别，也许正暗示了殷人已经发明了用曲酿酒的先进方法。近年河北藁城台西商代遗址曾出土一块重达8.5公斤的酒曲，为这种推测更提供了宝贵的实物证明。

此外，卜辞中还有一酒名曰"鬯（chàng）"。据后代周文献可知，鬯乃是用黑黍酿成的一种特殊的香酒，这种酒若再与郁金香草所煮的汁水调和，更成一种气味芬芳的酒称"郁鬯"。鬯和郁鬯是殷周时期最高级的酒，多用以祭神，也用于帝王赏赐臣僚，毛公鼎、大盂鼎就都有"赐鬯"的记载。"鬯"在卜辞中的出现，也说明了殷商酿酒所达到的高度水平。

与其酿酒业的繁荣相呼应，殷商时代的用酒之多、饮酒之盛更是令人叹为观止，这从殷商遗址大量出土的酒器上就可见一斑。如前所述，殷商时代的青铜器是极其发达的，而在其出土的青

玉杯

西汉早期，高11.3厘米，口径4.5厘米，足径3.3厘米，杯身呈圆筒形，直口，深腹，圆足中空。杯身饰谷丁勾连云纹，上下为勾连云纹带。造型规整，雕饰精美。





天觚

商代晚期，高26厘米，口径15厘米，饮酒器。敞口，厚方唇，高圈足。颈饰仰叶纹，有鳞纹边饰。腹饰对称夔纹，圈足饰卷体钩鼻兽纹。自颈至圈足有四道三棱形棱脊，上饰人形几何纹。圈足内有铭文四字，记天册为父乙作器。

铜器种类中，酒器占了一半以上的比重，种类之多，数量之大，几乎是空前绝后的。而且各种酒器已完全配套，有罍（酿酒器）、壶（贮酒器）、尊（贮酒而备斟之器）、卣（盛鬯备移送之器）、盉和斝（均为温酒器）、爵、觚和觯（均为饮酒器，爵兼温酒，觚兼烫酒)、斗（斟酒器）等，可谓应有尽有。由此不难想见当年殷商人对酒特殊的钟爱和嗜好。

商周的酒器种类齐全，用途专一。据《殷周青铜器通论》记载，商周的青铜酒器分二十四类。按用途分为煮酒器、盛贮酒器、饮酒器。此外还有礼器。形制丰富，变化多样。盛酒器具是一种盛酒备饮的容器。其类型主要有：尊、壶、区、卮（zhī）、皿、鉴、斛、觥、瓮、瓿（bù）、彝、罍、斗。每一种酒器又有许多式样，有普通型，有动物造型。以尊为例，有象尊、犀尊、牛尊、羊尊、虎尊等。饮酒器主要有：角、爵、杯、觥筹、觚、觯、舟、尊、觞、钟、酌。不同身份的人使用不同的饮酒器，如：“宗庙之祭，尊者举觯，卑者举角。”温酒器，饮酒前用于将酒加热，配以杓，便于取酒。温酒器又称为樽，汉代流行。湖北随州曾侯乙墓中的铜鉴，可置冰贮酒，故又称为冰鉴。

不过，殷人并不仅仅把饮酒当做一般的口福之乐，酒在殷商人的生活中，显然还有着更为郑重的地位。这从上述出土的青铜酒器来看，它们大都做工精细，通体饰有神秘、威严的饕餮之类的兽面纹，无疑多是被用做礼器的。

其实，酒的这种郑重地位在周人的《酒诰》中已经泄露出来了，这就是“祀兹酒”。殷人何尝不是用酒来享神通神的呢，只不过所享所通的不是周人的神而是殷人的神罢了。可见，饮酒之风的盛行，也是殷人崇事祖神宗教精神的一种体现。

酒作为一种特殊的饮用之物，其馨香、致醉、令人迷狂的效力，与神秘的宗教精神有着天然的契合。可以想象，在祭神求福的仪式上，在巫祝施行法术的过程中，酒可助人进入一种想象、幻觉的状态，促人达到一种极度虔诚、痴迷的精神境界，从而笃信已经神灵附体，已经与神沟通。这或许就是酒从发现起就首先与巫术祭祀活动连在一起的缘故了。

殷人正是把饮酒与祭祀连在一起的。甲骨文中的许多卜辞，就涉及到了殷商帝王用酒鬯祭祀祖先的活动。《佚》文卜问的是在举行祭祀时是否先用三牢、羌与酒为祭品以享神，占辞称“用”；《甲》文中的“登鬯”即以鬯酒进献之义，祭祀的对象就是殷人的先王祖乙；《前》文中的“弹”当读为“墠”，是一种在郊外举行的祭祀天地的大典，其中提到“百鬯”、“百牛”，可见其规模还是相当可观的。

当然，酒也使人放纵、无礼、无畏。正如歌乐舞蹈娱神也娱人，人们在用酒祭神祭祖的同时，自己也陶醉在酒的浓郁滋味中，“飘飘欲仙”；进一步发展的结果，就是饮酒作乐，放荡不羁。《酒诰》称殷纣王“纵淫泆”，“不惟（思）自息乃逸”，甚至到了“厥心疾狠，不克畏死”的地步；《史记·殷本纪》更载他“大聚乐戏于沙丘，以酒为池，县（悬）肉为林，使男女倮（裸）相逐其间，为长夜之饮”，这虽只是殷商王室纵酒狂欢的一种极端表现，但也多少折射出殷人嗜酒之风的某种状态。



何尊 西周，高 39 厘米

现在看来，殷商审美文化的神秘色彩，包括关于至上神的系统传说、丰富的想象故事，还有狂热甚至野蛮的巫风习俗，都与纵酒狂放所造就的精神状态不无关系。与此同时，酒也强化了人们对味觉享受的快感体验，这就为后来“美”与“味”的联姻作了铺垫。这只要从凡以“酉”为部首的字均与美感有关，诸如酣畅、醇美、沉醉等等，就不难看出酒文化在审美文化发展史上曾经发挥的特殊效应。

然而，殷人却为酒付出了亡国的代价。从此“德将无醉”的周代礼乐文化，引导先民走向了斯文和典雅。

周朝时，从周文王开始，就“约法三章”，只有祭祀方可用酒，即“祀兹酒”，他感到酒对于百姓来说，有百害而无一利，“我民用大乱丧德，亦罔非酒惟行”，“小大邦用丧，亦罔非酒惟辜”，百姓的昏乱失德，邦国的衰弱灭亡，其全部责任在其看来非酒莫属。所以周人注意戒酒，“克用文王之教，不腆（厚）于酒”。所以，周公在《酒诰》中要求康叔到了卫国之后，要严格禁酒，如果遇到“群饮”的情况，决不能放任自流，要“尽执拘之以归于周，予其杀”；遇到诸臣“湎于酒”，虽不必杀，但要“教之”，要有此明训以享国。《酒诰》本是周人的一篇训诰之辞，反映的是周人的文化意识。

周朝对青铜酒器作了明确的规定：一升曰爵，二升曰觚，三升曰觯，四升曰角，五升曰散，六升曰壶。这种青铜酒器的格式和规格一直沿袭到清代。

酒器分为贮酒、盛酒、饮酒的器具。一般来说，饮酒主要用爵、斝、觚、觯、角等。角的样子似爵，但前后都有尾，无柱，有的角还有盖，



斝

商代，高 21.2 厘米，口径 14.4 厘米，口微敞，双柱较高，梯形柱体，菌状柱钮，柱钮上饰圆涡纹，顶端有一突出的乳钉，三足为四棱尖锥形空心足，腹部较高。颈腹各有一纹饰带，颈部由细线云纹构成，腹部由粗云纹构成，足由三组云纹构成，带饰上下缘均镶有连珠纹。

长颈，也有方壶，战国时壶有圆形、方形和瓠形等。盉的式样较多，一般是深脐圆口，前有流（即壶嘴），盖和鋬有链相连接。

钟、钫等为贮酒器。钫即方形壶，钟即圆形壶，但形体均较大。钟还是商代量器。战国时的齐国以四升为豆、四豆为瓯、四瓯为釜、四釜为钟。钟、豆、釜等都是当时的标准量器。战国时的釜为坛形，小口大腹，有两耳。豆似高足盘，或有盖。以上这些酒器多源于陶制，商周时则为青铜制。

作为饮酒器的爵、斝等沿口处有柱，有单柱、双柱两种。饮酒时柱则抵住鼻梁，据说是以此提醒饮之人，酒多误事，饮酒应适可而止。

青铜酒具形制端庄厚重，式样沉雄敦实，古朴美观。器身多以“饕餮纹”、“夔龙纹”、“鸟兽纹”、“蝉纹”装饰，造型神秘狞厉，显示出奴隶主贵族的尊严和不可侵犯。其中模拟自然界动物的立体形状造成的酒具，又表现出奴隶主阶级对美好事物的向往和对吉祥的渴盼，以及祈求神灵凶物保护的心情，如虎形酒具、羊形酒具、牛形酒具、象形酒具、鸮形酒具等。

春秋以后，青铜酒器仍然存在并发展着，只是随着铁器时代的到来，青铜器逐步退出了历史舞台。出现了漆制酒器、瓷制酒器、玉制酒器、水晶制品、金银酒器、锡制酒器、景泰蓝酒器、玻璃酒器、铝制罐、不锈钢饮酒器等等。



玉双螭龙耳花插 明，高10厘米

盛行于商代；觚，圆形侈口，相当于后代的杯；觥也作盛酒器，多为椭圆形，口上前有流，后有把手；斝，圆口，有鋬无流，有双柱，盛于商代和西周初期；觚，喇叭形口，细腰，高足；觯，形似尊而小用以饮酒或盛酒。“觥筹交错”的觥也是常见的饮酒器。此外还有青铜杯。铜陵出土过青铜杯，两边有耳，或称之“耳杯”。

卣、壶、尊、盉等是盛酒器，盛于商周。卣，圆形或椭圆形，深腹圈足，有盖和提梁；商代壶多扁圜，周代壶多圆形、大腹，春秋时的壶扁圆，

011 巫风弥漫的巫舞青铜人像



1986年四川广汉三星堆遗址出土了罕见的青铜人头像、面具、人立像、金器和玉石器。其中一个独具特色的青铜舞人立像最为引人瞩目，它与同时出土的青铜面具充满了巫、觋（xí）的特点。这个连座高262厘米的大型青铜人像，其高大的身躯、庄严神圣的表情，裙衫上所刻着的精细花纹，两臂抬起、手中握物的造型，双足戴镯的装饰，以及底座上部四角的兽面纹饰，皆印证了这一巫史文化中独特的神巫崇拜。经过考证，青铜舞人立像就是一位正在翩翩起舞的巫者，青铜面具则是巫者在祭祀舞蹈中使用的工具。一位巫者受到如此礼遇，这要从氏族社会以后的社会状况说起。

巫者，最早出现在氏族社会，先民在狩猎活动中发明了法术、巫术后，出现了巫。首先出现的是女巫，这与母系制有关，反映了女性的权威。到了父系制，出现了“觋”——男巫。后人合称为“巫觋”，即“在男曰觋，在女曰巫”，后来统称为巫。巫在不同地区分别称为端公、道公、师公、土老师、僮子、萨满、释此等等。最早的巫常由酋长兼任，反映了氏族、部族对行政、军事和宗教三者集中统一的领导。

巫是信仰“万物有灵”的原始自然宗教的代表，是原始精神文化的主要创造者，也是原始意识形态的体现者。一般说来，巫是当时最有学问的人，他们了解天文地理医术的知识，能解决一些实际问题，原始社会早期，由于生产力低下，人类对宇宙间物质运动的规律、自然现象等不能作出科学的解释，冥冥



三星堆立人像

商代，高262厘米。雕像头戴高冠，脸上戴有五官夸张的面具，两手环握抬起，身着华丽的燕尾服，衣领左衽，脚踩象头形底座。衣上饰有相间排列的目纹、虫纹，雕像除底座外，表面全部雕刻细密的花纹，具有典型的商代青铜器特征。此像是上个世纪在世界范围内发现的唯一大型青铜人像。



男舞人

西周中期，高17.9厘米

中好像有一种超自然的力量在支配世界，于是，神鬼的概念产生了。巫觋则是被认为能与神鬼交往、代表它们说话、执行它们意志的人。巫与官结合，谓之官巫；与医结合，谓之医巫；与史结合，谓之史巫；与占卜结合，谓之卜巫。巫掌握了天文，谓之星占家；掌握了地理，谓之堪舆家；掌握了炼金术、炼丹术，成为游方术士。巫掌握了象形文字，使殷商甲骨文成为观察占卜天文、地理变化和各种"国之大事"的忠实记录。许多学者经过研究商周青铜器纹饰的巫、觋因素，指出巫、觋的重要作用就是通神，而青铜器上的动物纹饰就是巫、觋通天的重要组成部分。

巫善于表演，后衍变为优，成为最早的歌唱家、舞蹈家和神话传说的传承者。对此，《说文》中有十分恰当的解释：巫，祝也，女能事无形以舞降神者也。"以舞降神"就是以舞蹈这种方式来达到通灵和降神的目的。近代学者王国维认为中国戏曲源于巫觋。1912年，他在被称作中国戏曲史开山著作的《宋元戏曲考》中，开宗明义第一句就是：歌舞之兴，其始于巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。他提到了上古巫风的起落与延续："九黎乱德"时期的"民神杂糅"、夏商王朝的"巫风之戒"、周代"礼秩百神"之后的巫风余习，以及春秋战国时期"周礼既废"情况下民间巫风的再次大盛。王国维认为："巫之事神，必用歌舞。"巫觋装扮神灵，"或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽。"总之，在人类早期发展史上，巫是推动社会进步，建立和传播原始文化的功臣。那时的巫师主持一场祭司，从台词到音律、从舞蹈到乐器、从服饰到舞台布置，无不面面俱到，足称得上是民间文学家、艺术家与心理学家了。比如屈原《招魂》一文中的那个巫人，光"魂兮归来……"就可以边演边舞、且歌且吟、洋洋洒



人面形玉饰

商，高3.6厘米，宽2.6—2.8厘米，青白玉。玉呈青绿色带赤砂糖色。系手工琢刻，头发、眼睛、嘴巴和牙齿等主要部位以较粗的阴线琢刻而成，头像呈三角形，具立体感。受沁后，出现白色块斑，且阴刻部分残留朱砂痕。

洒上千字，叹为观止。

根据文献和考古资料，可以知道巫、觋贯通天地、见神视鬼的主要工具和手段是占卜和歌舞，巫、觋以卜筮、巫词、咒语以及歌舞等手段制造气氛，沟通人神之间的“联系”。另外，设立祭坛，巫师要通过祭坛进入神界；饮酒、洒酒、吃药，一方面是供奉祖先或神祇，另一方面可供巫师饮用使之达到通神的神状态，使之产生亢奋与幻觉，“见鬼狂走”、“通神明”；举行仪式和手持、头戴法器，是巫师沟通天地的道具与象征；同时，在祭祀活动中，树是常见的登天工具，鸟被视为天帝与人间沟通的使者，动物作为牺牲，或借动物的灵魂作为通神的手段。

在祭祀活动中，巫、觋以卜筮、巫词、咒语以及歌舞等手段制造气氛，沟通人神之间的“联系”。其中尤以舞蹈为重要的手段。《周官·司巫》记载“若国大旱，则率巫而舞雩”。屈原的《九歌》，也是巫、觋祀神的歌舞。王逸的《楚辞章句》说：“昔楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原被放逐，出见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，其词鄙陋，



青铜树枝头及人面鸟身像

此像是三星堆遗址二号祭祀坑出土的小神树的残件部分，由树枝头和人面鸟身像组成。人面鸟身像方面，大凸眼，高鼻，大耳，身子短而硕大，有很宽的翅羽。凤尾，尾羽已残断，但仍能看出是呈孔雀开屏状。



巫舞与音乐舞蹈

“巫”是在人类发生社会分工之后而被保留了神性的特殊人物，是在人们的想象中能上天下地交通人神的媒介，说起来，“巫”字本身，就与舞蹈有着不解之缘，“巫”“舞”声同，字形、字义亦极相近。巫舞，是巫、觋求神降神的祭祀舞蹈，起源于原始时代，今人称为巫舞。远古时期人们对自然界的许多现象不理解，认为冥冥中有神在主宰一切。当人们遇到灾难或疑难时，从事祭祀占卜活动的巫、觋，就以舞蹈媚神娱神，以求神保佑或询问神的指示。

到了殷商时代，作为专门从事祷告祭祀驱鬼占筮等精神活动的神职人员，也是当时出现的第一批专职“舞蹈家”。

音乐歌舞经历了与巫术祭祀活动“联袂同台”的历史时期，歌乐舞蹈艺术也在这种活动的刺激下空前繁荣，并日臻成熟。与此同时，人神同乐，娱神也娱人，随着时间的推移，淡化神秘色彩，把音乐舞蹈单纯作为美感享受的意识也就在其间不断孕育。早在殷商墓葬中就发现了女乐。1950年河南安阳武官村发掘的殷商大墓中，出土有女性骨架24具，另有精美异常的虎纹大石磬一面，小铜戈三个，戈上还存有绢帛和鸟羽等饰物的残迹，说明这些铜戈当是乐舞道具而非兵器。据推测，这些女性之所以为墓主人殉葬，必因生前有为墓主作乐歌舞的义务，即“女乐”。这种女乐，恐怕就更多的是娱人而非娱神了。女乐作为较巫师更为专门化的乐职人员，上演着更具欣赏性的歌乐舞蹈，自当对声美舞艺的研习更精，对音乐舞蹈的发展起到独特的作用。这意味着音乐舞蹈终将摆脱与巫术活动二位一体或“同台献艺”的格局，独立走向审美的殿堂。

女乐，也就是区别于巫职巫事而专门从事欣赏性音乐歌舞活动的女子。“女乐”的发现，就透露了这种审美现象的消息。春秋战国以后，由于社会的变革与思想的进步，人们对巫术的迷信程度渐减，巫舞由娱神向娱人的方向转化发展。楚地的巫人，必是姣好美女。晋朝时候出现了章丹、陈珠等色艺双全的女巫，她们所跳的巫舞，舞蹈与杂技幻术相结合，具有较高的欣赏价值，融祭祀与审美于一体，这是历代“巫舞”的共同特点。

因作《九歌》之曲。"

根据《周礼·春官·乐师》的记载，祭祀活动的舞蹈共有六种：帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞和人舞。又据郑司农的注解，其中帔舞、羽舞和皇舞这三种舞蹈的装饰都和羽毛有关。三星堆铜牌饰上刻画的这些披羽舞人也许正是三星堆青铜面具用于原始巫舞的直接写照。

据此，可以模拟重建这样一个场景：大巫师的化身大型青铜立人像手中握着象牙，通过象征人神的沟通操纵着人们的灵魂，或是驱魔，或是迎神。它站立在祭坛之上，周围还有用木质或泥质材料固定的若干巨大的纵目面具和一批较小的青铜头像，象征默默注视苍生的神灵。在祭祀仪式上，面对这些青铜神像，众巫、觋们头戴或手执青铜面具和各类法器，身披羽毛，在酒精的作用下，疯狂地跳着某种舞蹈，仿佛已经灵魂出窍，转换角色，达到通神视鬼的境界。



人头像　商代晚期，高28.5厘米

三星堆的文物发现，几乎涵盖了上述巫觋工具和手段相对应的大部分器物或特点，比如青铜器中有立鸟的神树、鹰首风格的凤鸟和鸟头勺把、青铜兽面、象牙、尊和罍等酒器、盘形法轮和金杖。高达2.62米的青铜人立像及器座上似为山巅云气的文饰造型，十分耐人寻味。更有巫师必备的青铜人面具。

巫最常用的手段是巫术。在盛行巫术崇拜的远古社会，先民笃信巫术具有神奇的超自然威力，把掌握这种威力的巫，视为神的使者，传达神的旨意，是沟通神与人的桥梁。



拱手玉人

商代，高10.3厘米，青色，体扁圆，呈站立状。头戴平顶冠，阔嘴紧闭，斜橄榄目，两耳穿孔。赤身跣足，双手拱于腹前，两腿微曲分立。手、足及腹部皆饰横线纹。自顶至裆钻一圆孔，用以穿系悬佩。

从三星堆的宗教习俗来看，其宗教信仰的表现形式与中原地区最大的区别就在于它直接铸造神灵的偶像来进行供奉和祭祀，这在中原地区佛教传入之前是很少见的。三星堆出土了大量有具体面部特征的青铜头像、面具和立人像。它们中有一部分可能被放置在宫殿或宗庙中直接供人参拜，这样它们本身也许就代表了神灵或祖先的形象；抑或是作为祭司举行仪式时用的道具用以转换自己的角色，见神视鬼，驱魔避邪，那么它们的形象也是神灵或祖先的化身。因此，古蜀

先民心目中神灵（或祖先）的偶像显得十分具体。相反，中原地区的殷商人对于神灵或祖先偶像的观念都是很抽象的。无论是由先祖概念抽象出来的“帝”还是自然诸神灵，都是概念上的，而非形象上的。虽然贵族或祭司具有沟通天地的能力，但是他们很可能只能通过祭祀活动与神灵进行“神交”，而自己也并不知道神灵的模样。



玉神像

夏代，高9.5厘米，白玉质，有浅黄沁斑。像作正面人头形，五官基本对称。头顶镂空雕冠状饰，上有凤鸟形；耳颐大，下有双环；嘴左右角刻弧线，以显示威冷神情。长颈，下钻佩系孔。刻琢线面分明，手法娴熟，是新石器时代的佳作。

三星堆所处的时代与商朝几乎相仿，在商朝是神权统治时代，祭祀上帝和祖先都有乐舞。每逢田猎、疾病、农耕、祈雨都要求神问卜，并把结果刻在龟甲或牛肩胛骨上，所以这些甲骨文有祭祀备忘录之称。它也保存着商代祭祀舞蹈活动的真实记录。主持祭祀的人称巫，他起着沟通人神的作用。巫以舞通神、娱神，巫、舞同出一源。“巫舞”是农耕文化的产物。雨水的多少，影响着农业的丰歉，所以甲骨文中多有求雨的记载，凡求雨必呼巫来舞，如甲骨文中有“乎（呼）多老舞——勿乎多老舞——王占曰：其☰雨”的记载。（见《殷墟书契前编》）。“巫”字像两人在祭坛上舞（工像祭坛）。商民族的首领往往就是巫，他自封为神的代表，为祭祀时当然的主祭。

殷商时期，巫觋权力甚大，直接参与国家政治活动，指导国王的行动：“国之大事，在祀与戎。”秦汉以后，儒教的盛行，佛教的传入，道教的形成，渐使巫术失去了原有的显赫地位，但仍然大量流传于民间。在许多祭仪中的舞蹈形式被道教吸收。道教分为两大派系，一为方仙道，它融合了春秋以来企求长生不老的方术，为统治阶级上层服务；一为巫鬼道，其宗旨为祈神禳福，驱鬼逐疫，主要在民间流传。随着时间的推移，巫舞的形式和种类越来越多。





三星堆金面罩人头像

商代，青铜头像代表着巫师或者王国的君臣，他们都戴着青铜面具，唯有两个头像戴的面具是黄金制成的。商代是巫、王同尊的时代，巫神通灵，传达神的旨意给王，王代表神灵统治万民，由此看来，戴黄金面具的青铜头像所代表的是巫族的统领人物，拥有神圣不可侵犯的权力。

012 辨等级明贵贱的青铜礼器



礼器是在原始社会晚期随着氏族贵族的出现而产生的。如在山西襄汾陶寺遗址的龙山文化大墓中，出土有彩绘龙盘及鼍鼓，在良渚文化的一些大墓中，出土有玉琮、玉璧等。进入商周奴隶制社会后，礼器有了很大的发展，成为“礼治”的象征，用以调节统治阶级内部的秩序，从而维护奴隶主贵族的统治。这时的礼器包括玉器、青铜器及服饰。玉礼器有璧、琮、圭、璋等。青铜礼器种类数量众多，工艺精美，最为重要，种类有食器（如煮肉盛肉的鼎、盛饭的簋（guǐ））、酒器（如饮酒器爵，盛酒器尊、壶）、水器（如盥洗器盘、匜（yí））、乐器（如钟、铙）。进入秦汉封建社会后，青铜礼器逐渐衰落，退出了历史舞台。

商周时代，进入青铜时代，礼器主要就是指青铜礼器。青铜礼器又称彝器，是宗庙中和宫室中陈设的器物，是奴隶主贵族用于祭祀、宴飨、朝聘、征伐及丧葬等礼仪活动的用器，其作用是明示贵贱、辨别等级，用以表明使用者的身份与地位，是立国传家的宝器，是礼制的具体体现，故称为“礼器”。天子、诸侯所使用的青铜礼器，已成为国家社稷和诸侯王权的象征物。古人认为祭祀和打仗是国家头等重要的事情，所谓“国之大事，在祀与戎”。因此，两国交战，战胜国不仅要掠夺战败国的财富，占领其封地，还要将其宗庙里的礼彝铜器全部搬走，就像古书里常说的“毁其宗庙，迁其重器”。



乳钉四耳簋

西周早期，高23.5厘米，直口窄沿，深腹直壁，圈足下有厚边条，体有四耳带小珥。耳正面饰一大二小三件牛首，背面一小牛首，小珥侧面饰二牛首，腹饰直条纹，上下各三排光乳钉，圈足饰龙纹。造型庄重，装饰典雅。

青铜礼器种类繁多，数量巨大，工艺精美，礼器中最重要的部分是和祭祀有关的器物，目前青铜器中最多最重要的也是宗庙中使用的器物。

在许多青铜器的铭文中，宗庙中的许多礼器称为“宝尊彝”，尊彝就是礼器的通称。礼器有的是不能够动的，所谓“重器不出门”，就是对家族有重大意义的器物如不能保住，就意味着一个家族的消亡。它和日常

生活中的器皿不能相提并论。因此，商周时代的统治者对铜鼎的制作非常重视，不惜花费大量的人力和财力，至今所见到的贵族使用铜鼎，无一不是精工铸制，造型古朴凝重，纹饰华丽精美。它们是古人智慧的结晶，具有很高的艺术价值。

礼器是青铜器中数量最多，最复杂，最豪华的器物。依照《周礼》、《仪礼》、《礼记》的规定，一套完整的青铜礼器必须包含饪食器（含煮牲盛牲器、盛食器）、酒器、水器、乐器等。每一种器类又可分为十几种或二十几种器名。每一种器物由于王朝的更替，典礼制度的变化、习俗的相互影响，乃至生产技术的进步，又会演变成很多种形式。仅酒器和饪食器两大类中的器物，粗略统计，就有近四十种不同的名称。每种基本器形，又有许多变化繁衍的式样，这些式样大的有几百种之多，这样，青铜礼器就组成了一个庞大的器物体系。

饪食器主要有鼎、簋（guǐ）、鬲、甗、簠、盨（xǔ）、敦、豆、铺、盂、俎、匕等器。其中鼎、簋最为重要。**鼎** 烹煮肉食，实牲祭祀或宴飨等用途，是青铜礼器中的主要炊器。被当做“名尊卑，别上下”的体现，是中国奴隶制时代等级制度的标志。最早的青铜鼎见于夏代晚期，西周形成“列鼎制度”，是奴隶制时代宗法等级制最明显的表现。历经商周，一直沿用到魏晋，宋到明清为祭器，是青铜器中行用时间最长的器，因而变化也很大。大致有圆鼎、方鼎、扁足鼎等形式。所谓“列鼎”的鼎，多半成奇数；与偶数的簋相配。鼎往往是材质，花纹，铭文彼此相似，而大小不同，尺寸依次递减，陈列起来，形成有规律的序列，称之为“列鼎制度”或“列鼎”。从西周开始，宗法等级关系在铜礼器上形成了一条比较系统的制度。鼎最早出现于二里头文化。**簋** 是盛放煮熟的黍、稷、稻、粱等饭食的器具。商周重要礼器之一，以偶数组合同鼎相配。到战国基本上退出青铜礼器体系。青铜簋最早出现在商代



平盖圆鼎 西周晚期，高 40.2 厘米，口径 32 厘米



牺尊

春秋晚期，高 33.7 厘米，长 58.7 厘米，容酒器。尊体作牛形，背上有三穴，中间牛背上一穴有一釜形器可以容酒，颈部及尾部上方各有一空穴，唯器与盖均已遗失。牛身通体饰兽面纹，上有小蛇缠绕，器的颈部和釜形器的口沿饰有浮雕牛、虎、豹等动物。牛鼻有镂空环。

中期，但数量较少。商代晚期，特别是西周时代，簋是重要的礼器之一，在祭祀和宴飨场合，它和鼎配合使用。自西周早期起出现一种方座簋，就是在簋的圈足下连铸一个方座。**鬲** 是盛粥器，青铜鬲最早出现在商代早期。是大口袋腹器，西周中期以后鬲很盛行，常成组出土，到战国后期自然消失。**甗** 是蒸饭器，全器分上下两部分，上体用以盛米，称为甑，下为鬲，用以煮水，中

间的箅通汽以蒸于甗。青铜在商代中期已有铸造，但为数甚少，到商末周初就较多。**簠** 是盛放煮熟的黍、稷、稻、粱等饭食的器具。青铜簠最早出现于西周中期，基本形制为长方体，自口至足器壁斜坦，器盖相同，分置可成二器。**盨** 是盛放煮熟的黍、稷、稻、粱等饭食的器具。青铜盨最早出现在西周中期，基本形制为椭圆体，盖可仰置盛物。**敦** 是盛放煮熟的黍、稷、稻、粱等饭食的器具。青铜敦最早出现在春秋中期。其基本形制是上下皆圆，盖与器相合成球体，也有上下不完全对称或完全对称的。**豆** 是盛放腌菜、肉酱等调味品的器皿。青铜豆最早出现在商代晚期，但很少见。基本形制是上有盘，其下长柄连圈足，有的有盖。青铜豆盛行于春秋战国。**铺** 是盛放肉酱的器皿。外形与豆相相似，但盘边狭而盘底平，圈足甚粗而矮，多为镂空，青铜铺见于西周中期到春秋时代。**盂** 是大型盛饭器，它与簋配合使用，簋中之饭取自盂中。青铜盂最早见于商代晚期，形制一般为侈口、深腹、附耳、圈足，形体都比较大。**俎** 是切肉、盛肉的案子，与鼎配合使用。青铜俎传世和出土都很少，或当时所用的俎多为木制，朽蚀不易保存，目前所见皆为商末、周初之俎，形制为长方形案面，中部微凹，案下两端有壁形足，也有案下附铃的。**匕** 是挹取食物的匙子，考古发现匕常与鼎、鬲同出。青铜匕最早见于商代晚期，传世很少见。体呈桃叶形，有长柄。

酒是祭神享祖、礼仪交往、宴宾会客等活动的必备之物，酒器也就自然成为礼器。酒器主要有爵、角、觚、觯、斝、尊、壶、卣、方彝、觥、罍、瓿、盉、枓、勺、禁等。爵、角、尊、壶、盉最为常见。**爵** 是饮酒器，青铜爵最早出现于夏代晚期，盛行于商代晚期。爵的基本形制是前有流，即倾酒的流槽；流与杯口之际有两柱，后有尖锐状尾、中为杯，一侧有耳，下有三足。**角** 是饮酒器，形制与爵相似，但无流和注。角的出土和传世数量远远地少于爵，青铜角盛行于商末周初。**觚** 是饮酒器，其形制为喇叭口、细腰、高圈足的容器。青铜觚初见于商代早期，主要盛行于商末和周初。**觯** 是饮酒器，有椭圆体和圆体两种形式，侈口、束颈、深腹、圈足，大多有器盖。青铜觯初见于商代晚期，西周早期亦甚流行。**斝** 是容酒器，行裸礼时所用，或兼作温酒器，形制为侈口、立两柱，深腹分段，圆底下有三足，颈、腹间设一耳可执。青铜斝初见于夏代晚期，盛行于商周初。**尊** 是容酒器，是一种高体的大型或中型的酒器，上口侈大，下有圈足，青铜尊初见于商代中期，盛行商末和西周时代，尊的形体可分为有肩大口尊、觚形尊和鸟兽尊等



爵 商代，高 20.7 厘米

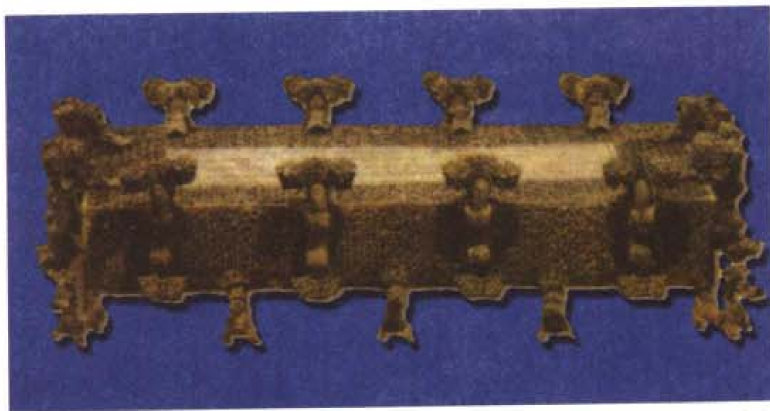


蛇纹卣 春秋晚期，高 50 厘米



虞侯政方壶 西周晚期，高 40.6 厘米，口长 17.3 厘米，宽 12.6 厘米

三类。**壶** 是容酒器，壶有圆形、方形、椭圆形、扁形等形式，一般有提梁及盖，是酒器中的大类。青铜壶最早见于商代中期，流行的时间很长，自商至战国，秦汉以后尚可见到，器形的变化相当复杂。**卣** 是容酒器，是专用以盛柜的祭器。柜是古代用黑黍和香草酿造的酒。卣有圆形、方形、椭圆形、鸟兽形等形式，并有提梁和盖，盖套在器口之外。青铜卣最早见于商代晚期，流行到西周早、中期。**方彝** 是容酒器，这类器皆呈方形，有屋顶形盖，截面是纵短而横长，腹部与圈足相连，圈足每一边的中央有一个缺口，分成四个规矩形的足。有的方彝两侧有耳，青铜方彝初见于商代晚期，流行于商末周初。**觥** 是容酒器，口部一侧有流，腹部作椭圆形或长方形，下有圈足或四足，有盖，盖至流口的一侧往往饰兽头。觥的另一种形式是整器为兽形。有的觥内附有酌酒用的斗，青铜觥主要盛行于商末周初。**罍** 是容酒器，是一种高体的大型或中型有盖酒器，其基本形式有圆体和方体两类，肩部两侧有耳，正面腹部的下端亦饰一耳。青铜罍盛行于商末周初。**瓿** 是容酒器，是大型的酒器，敛口、大腹、圈足。青铜瓿流行的时间很短，仅在商代的中、晚期。**盉** 是酒器，盛玄酒，以调和酒味浓淡。形制为侈口、宽腹、下连圈足或三足，颈、腹间有一斜置的流，器有盖。青铜最早见于夏代晚期，早期的流置于顶上，晚期的有提梁，流行时间很长，直至战国以后。**枓** 是挹酒器，是一个小杯连铸一条弯曲形的长柄，青铜枓最早见于商代晚期，西周时代尚有。传世和出土的都很少见。**勺** 是挹酒器，与枓的作用相似，所不同的是一个小杯连铸一条直柄。青铜勺大多是商代晚期器。**禁** 是承酒尊的器座，有方形和长方形的两种形式，四面有壁，并有长方孔。青铜禁传世和考古发掘都很少见，最早见于西周早期，春秋偶尔也有禁，流传甚少。



云纹禁 春秋中期，长 107 厘米

水器可分为承水器、注水器、盛水器和挹水器四种，主要有盘、匜、鉴等。**盘** 是承水器，与匜配合使用，以之水浇于手，以盘承接弃水。青铜盘初见于商代中期。但为数不多，自商末起一直流行到战国。形制为敞口、浅腹下有圈足或三足，两侧有耳。在西周中叶以前，盘不是与匜相配而是同有管状流的盉相配合，西周晚期才被匜所取代。**匜** 是盛水器，与盘配合使用。青铜匜最早见于西周中期，流行于西周晚期和春秋时期。匜的形制，口的前端有弯曲的流，椭圆形的腹部下有三足，四足或圈足，战国时代为平底。腹一侧有匜可执。**鉴** 是重要的盛水器，是一种大盆，通常有三种用处：其一，是盛水用以洗浴；其二，贮水藉以照面；其三，用来装冰，即《周礼》所说的冰鉴。形体一般很大，大口、深腹、平底，也有圈足，两侧有兽耳。青铜鉴出现于春秋中期，春秋晚期和战国时代最为流行，西汉时期仍有铸造。

乐器用于军旅，祭祀，宴乐。主要有铙、钲、钟、鎛、铎、铃、钩、镦于、鼓等。商代青铜乐器种类较少，只有铙、钲、铃三种。西周以后钟的数量最多，出现于西周中期，春秋战国仍是祭祀宴乐中的重要礼器，沿用时间长，从唐代以后用途不再是乐器，而是打点报时之物。

青铜礼器的组合，鼎是其中的核心，是最重要的组成部分，鼎的数量多少、体量大小都是按

照不同贵族身份、等级确定的：天子九鼎、诸侯七鼎、卿大夫五鼎、士三鼎。西周中晚期形成列鼎制度，即用形状花纹相同而大小依次递减的奇数的成组鼎来代表贵族的身份。据《春秋公羊传》何休注，天子用九鼎、诸侯用七鼎、卿大夫用五鼎、士用三鼎或一鼎。在考古发现中，奇数的列鼎往往与偶数的盛黍稷的簋配合使用，即九鼎与八簋相配、七鼎与六簋相配等。

鼎分镬鼎、升鼎和羞鼎，其中又以升鼎的数量最为关键。这些鼎就是所谓的煮牲盛牲器。

镬鼎是先秦时期贵族们在祭祀或宴飨时烹煮牲肉的特定炊具，有大有小，在贵族们随葬的诸鼎中，镬鼎体量是最大的。《仪礼》记载，能容下一只羊的鼎称羊镬，能容下一只猪的称猪镬，能容下一只牛的鼎称为牛镬。与镬鼎相配的首先是升鼎，它是祭祀祖宗或宴飨贵宾时，将大镬鼎中煮熟的各种牲肉盛放其中的专用礼器。

升鼎之中，放置什么牲品也有严格的规定：九鼎盛放的牲肉是牛、羊、猪、鱼、腊、肠胃、肤、鲜鱼和鲜腊；七鼎盛放的牲品中少了鲜鱼、鲜腊，因为九鼎与七鼎的牲品都有牛，故称“大牢”。五鼎所陈牲品是猪、羊、鱼、腊、肤，三鼎仅盛猪、鱼、腊或猪、羊、鱼；五鼎和三鼎因牲品之中没有牛，所以又称“少牢”。

羞鼎，也叫陪鼎，它们就是盛放肉羹的鼎，据史书记载，羞鼎所盛的牲肉一般都不加调味料，淡而无味的白煮肉肯定很难吃，所以它只能用于祭祀鬼神祖宗的礼仪活动。

另外，乐器的钟、镈也有严格的规定。商周时期出现了青铜制作的铙、镈钟、甬钟、编钟等演奏乐器。“钟鸣鼎食”，日益成为贵族统治者权势地位的标志。悬挂编钟，要严格按照礼乐制度规定的名位等级，天子宫悬（四面悬钟）、诸侯轩悬（三面悬钟）、卿大夫判悬（两面悬钟）、士特悬（一面悬钟）。制礼作乐成为当时治国安邦的大事。战国时代的伟大诗人屈原有“黄钟毁弃，瓦釜雷鸣，馋人高张，贤士无名”的诗句传诵于世，它除了反映当时礼崩乐坏的社会局面外，也说明古钟已成为人们心中崇高、公正、贤明、美好的华夏文明象征。到了秦朝，又出现了象征中央集权的巨型铜钟——朝钟。

以宗法制为基础的周礼，是体现等级差别的各种典章制度和礼仪规定，主要用以调节统治阶级内部的关系。不同等级的贵族所使用的礼器,其组合



蟠螭龙纹提梁盉 东周，高 24.0 厘米



错银莲盖方鼎

各不相同。庶人不得使用贵族的礼仪。

不过，随着社会的发展变化，以青铜礼器为特征的青铜器物礼仪制度很快发生了改变。

进入春秋时期，中国历史上发生了前所未有的大分化、大变革。随着社会经济的迅速发展，社会阶级关系以及相对应的等级制度，都在发生不可逆转的剧烈变化。表现突出的就是王道衰微，诸侯坐大，打破了周代建立起来的等级制度。

西周晚期至春秋初，各国诸侯的势力日趋强大，周王朝的权力则日渐削弱。春秋中晚期，各诸侯国的卿大夫权力日益膨胀，而各国诸侯则大权旁落，原来等级森严的礼乐制度，一次又一次地遭到强烈的冲击与严重的破坏。随之"礼崩乐坏"，僭礼逾制之风日盛，而且有不可遏止的趋势。本来，九鼎之礼是周天子所独享的，可时至春秋，各国诸侯一般都用大牢九鼎之礼，卿、上大夫用大牢七鼎，下大夫用少牢五鼎，士用牲三鼎或特一鼎。

赵简子墓随葬的十八件升鼎中，根据牲肉的遗骸进行鉴定，其中可以确认的有牛、猪、羊、鱼，另外还有大雁等野生禽鸟，这种情形表明，赵简子在用鼎数量上，以及在放置的牲品上都是僭礼逾制的。

春秋时期社会生产力的迅速发展，导致社会政治体制与经济形态的剧烈变化，并促进了意识形态领域的大发展、大飞跃。于是，人的自由程度也有大幅度的发展，人的思想获得前所未有的解放，思想文化文学艺术呈现了"百花齐放，百家争鸣"的局面。审美意识的发展与变化，取决于人本身自由的程度和人的思想意识的变化。因此，青铜礼乐器传统的神话动物纹饰，也都一改过去呆板、单调的形象，变得矫健、凶猛、凌厉、有力。除此以外，还涌现出大量的写实动物纹饰和造型，如凶猛狂吼的猛虎、雄踞一方的鸷鸟、欢快奔腾的鹤、雉等等，都是当时社会武力扩张、弱肉强食的真实写照。



错金银云纹犀牛尊

战国，高 34.1 厘米，长 58.1 厘米



兽面纹鬲

商代早期，高 19.2 厘米，口径 14.6 厘米，侈口，唇边加厚，长颈，深腹呈袋状，下有圆锥状空足。口沿上端立环形对称双耳，后端颈至腹有鋬，颈饰"T"形角兽面纹，上下皆饰连珠纹。袋状腹饰卷角型兽面纹，兽目特巨，纹饰粗犷，器壁均匀而薄。此器为商代前期青铜鬲中的精品。

青铜时代，从青铜器造型艺术角度来看，青铜礼器最为引人注目，每种器形发展的一般规律是从简单到复杂，在铸造技术上由不合理到合理，这是一个不断创造的过程。目前我们所能见到的出土或传世的青铜器有数万件，这只是古代遗留下来的一小部分。单是中国青铜礼器的发展史，就已经能描绘出那遥远的，一个非常辉煌的青铜时代。

013 熔铸在青铜器上的文字



青铜铭文，中国古汉字一种书体的名称。指商、西周、春秋、战国时期铸造或刻在青铜器上的文字总称，又称“钟鼎文”或“金文”。在青铜器物上铸文，也出现在商朝，因铸刻在青铜器物上，古人称铜为金，“铜”乃近世才有的名称，故称金文。金文的字有凹凸之分，凹为刀刻，呈阴文，凸为先用刀刻模型，然后浇铸呈阳文，又称钟鼎文，因青铜器最多见的乃是乐器和礼器两大类，钟和鼎又分别为其代表，故以此代称铜器上的刻文。金文多为记录礼典、征伐、约契等，是承甲骨文体而又有新发展的文字。其特点是笔画线条浑朴自然，结字壮美多姿，字体渐趋整齐雄伟纯朴。但因字体笔画尚未完全固定，往往一字，笔画和写法也各异。目前可见到铸造刻有铭文的青铜器较多，浩如烟海，比较有代表性的《散氏盘》、《毛公鼎》、《虢季子白盘》等。



散氏盘铭文拓片

西周，亦名《矢人盘》。制作年代约为厉王时期。为西周著名重器。长篇铭文铸于盘内底上，作方形，共19行，每行19字，末行仅8字，总计357字。

《散氏盘》字迹草率、字形扁平，体势倾斜，展示奇古生动之姿，已开“草篆”之端。是西周晚期的重要金文书迹。

现今发现最早铸有文字的铜器，是现藏中国历史博物馆的商中叶二里岗文化期的一件铜鬲，上面只铭刻着一个“亘”字，当是器物作主或受器者的族氏名号。商代后期殷墟出土的铜器，铭文已较为多见，但仍属族氏标记或作器者私名的性质，如殷墟妇好墓所出铜器上的铭文“妇好”。还有的出现了祖先庙号的记识，诸如父某、祖某、妣某、母某之类，“司母辛”、“司母戊”等就都属此类。随后又有将族名（或私名）与致祭对象的庙号并列、表示某族（或某人）为某位祖先作祭器的文字，如“册大父乙”、“韦父己”等等。至殷墟时代晚期，金文有了初步发展，出现了超过十个字以上的铭文，其中字数最多的《小子𪭢卣》器，铭文合计共四十七字，为作器者立功受赏后铭器以述其事，并藉此告慰母亲之作。

周代金文便是承续此类记事文字而来，不过，由于这种铸文将记功、彰德、宣教的形式与周人崇文尚德、礼乐兴国的方针大略作为了主要内容，金文在周代便获得了空前绝后的发展。

与周器纹饰这种趋于简洁素雅、旨在装饰的倾向正相反，周器中的铭文却表现出繁复恢弘。



毛公鼎铭文拓片

西周，清道光末年（1850）于陕西岐山出土的西周著名重器。先后为陈介祺、端方、袁世凯等递藏，今藏台湾"故宫博物院"。铭字32行498字。铭文为皇皇钜制，被誉为"抵得一篇尚书"。其制作年代，郭沫若认为："此于宣王之时代为宜。"现一般多从郭说。

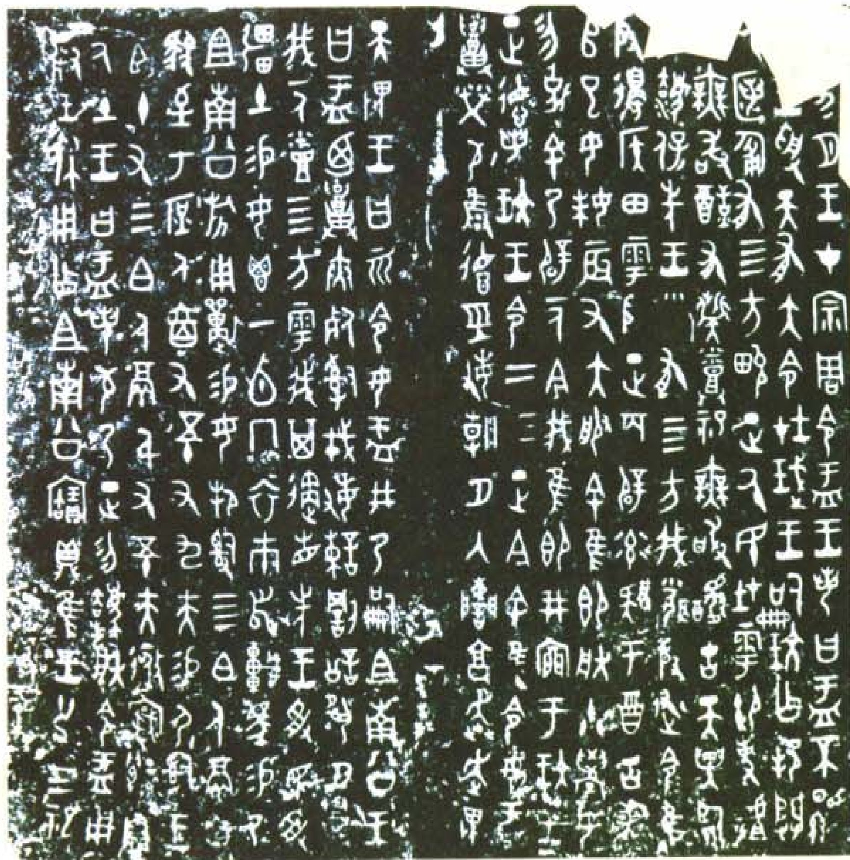
《毛公鼎》制作精美，具有重要史料价值，其书法艺术在西周金文中也属上选。铭文章法布局，气势宏伟，结体庄重，笔法端严。其传世拓本稀少，以道光末年出土时初拓本最为清朗完善，墨气浑古，更可珍贵。

《五祀卫鼎》、《史墙盘》、《颂壶》、《虢季子白盘》、《师寰簋》，几乎全部铜器都铸有铭文，而且字数一再增加。比如周初武王时的《天亡簋》有七十八字，成王时的《令彝》就达一百八十七字，康王时的《大盂鼎》又达到了二百九十一字，《小盂鼎》铭字已有剥蚀，估计已达三百九十余字，而西周后期，《曶（hū）鼎》达四百一十字，《毛公鼎》更多达四百九十七字。如此用心又如此普遍地在器物上刻铸出动辄上百的大段文字，这是只有周代才有的奇迹。因此，如果说周器特征，铭文才是当之无愧者。

字数增多当然是最显见的标志，而文字繁复意味的是内容含量的扩大。周代金文上至改朝换代、天子祭享、先王历史功业、今王的重大战事以及册命分封，下至诸侯卿大夫的受赏获赐、诉讼官司，涉及到的历史事件乃至上层贵族的社会生活已经相当广泛。《利簋》、《天亡簋》即是武王伐纣、禁绝殷祀的历史见证。

有的是王公贵族受到册封之后的铭刻纪念，如西周早期的《宜侯夨簋》，西周中期的《颂壶》，这些铭文对于周代分封、命官等制度，无疑是最真切的展示。

作器者在记下册封过程的同时，有时也郑重其事地记下王的劝勉和训诰，《何尊》、《大盂鼎》即是此类。《大盂鼎》本是证实康王时代继续大举册命分封的一件重器，铭文提到康王二十三年，周王在宗周册封南公之孙盂接替荣伯之职，命其辅佐王室掌兵戎大事和责罚诉讼，并赐予鬯一卣、冠服、车马以及土地、臣隶。但铭文开始却以大量篇幅记述了康王册命赏赐之前对盂语重心长的训诫、教诲，其中特别提到先王的节酒、有仪，殷商的酗酒丧国，简直就是又一篇“酒诰”。



大盂鼎铭文拓片

西周，高 100.8 厘米，口径 78.3 厘米，重 153.3 公斤，系周康王时所铸。圆形，直耳，柱足，口饰饕餮纹，足饰兽面纹。内壁有铭文 19 行 291 字，内容为周王告诫盂：商代因酗酒丧国，周代应忌酒而兴，请盂一定要善辅王业，敬承文王、武王的德政。同时还记载给盂的赏赐。

此器造型端庄稳重，浑厚雄伟，典丽堂皇，为世间瑰宝。大盂鼎属于西周早期的金文中瑰异凝重一类，铭文字体庄严凝重而美观，故在成、康时代金文中，以书法的成就而言，当以大盂鼎居首位。

而更典型的则要属长篇名作《毛公鼎》。该鼎铭文涉及的虽也是周王对大臣一次册命和赏赐，但行文主要记述的却是毛公在接受册命时所聆听的周宣王的一大篇训诰之词，诰词大意是承蒙先王受天命，建立周国，诸先大臣们尽心尽力，治理国家，使周朝延续至今，而现在天下四方“大纵不静”，政局不稳，因此要求毛

公要谨慎从事，协助自己，控制局面，免致丧国。

金文中还有一些是作器者直接参与征战之事的铭功之文。如作于周宣王时代的《师寰簋》，西周晚期的《多友鼎》更直接反映了周人抵御猃狁进犯的历史事实。战后，多友将首级、俘虏、战利品等献于武公，武公转献于周王，周王赏赐武公土田，武公则赐给多友礼器、乐器等物。另有《卫盉》、《五祀卫鼎》、《九年卫鼎》、《曶鼎》等，近似于法律文书和契约，涉及到了诸如土地交易、经济赔偿、赎买人质乃至刑事案件的处理等等。

由此可见，这些带有铭文的青铜器物，大多都是为某些特殊事件所铸的用于陈列的纪念品，其中铭文所记述的内容，对于作器者来说，都有着不同寻常的意义。参加重大活动、受到册命封赏、聆听谆谆诰命是如此；出征参战、杀敌立功是如此；增田扩土、诉讼获胜的凭证也是如此。它们既是当事人荣耀、自我肯定的载体，用来上告先祖、下传子孙，更有永恒的价值。因此，作为审美器物，这些铭刻在器物上的文字所含的内容本身，就有沉甸甸的分量。也就是说，比起殷商饕餮形象的宗教意味，周代铜器的审美价值和意义，更多的是凝结在这些铭文上面的。正是因为这些文字而非纹饰，成了一篇篇刻在铜器上的“《尚书》”。

金文是今天所能见到的周代特别是西周文字及书法“大字典”，这些文字和书法，就时人而言，主要还是出于实用，远非审美观赏，这与殷商人的甲骨文字并无二致，其偏于内容的倾向甚至更有过之，尽管如此，作为时人亲手所书的文字，金文集中体现了造字及字形结构在周代的发展及其变化，反映了周人特有的书写风格和对线型美的追求。

与甲骨文比较而言，金文的造字方法已经开始讲究规范，大多省去了甲骨文中依然存在的某些文字初创时期的原始图画成份，一些象形字已由描摹事物本身的形象，演化为由笔划交构而成



宰甫卣铭文拓片

商，高31.5厘米，口径11—13厘米，该器为商代后期所铸，曾在《宪斋集古录》、《小校经阁金文拓本》、《三代吉金文存》等书中有著录，但名此器为敦、殷（guǐ）、鼎，由于实物的再发现，正名为卣。

圆腹，圈足，有盖和提梁。器腹和盖顶饰兽面纹，盖沿与圈足饰由夔纹组成的兽面纹，提梁饰勾连雷纹。梁两端铸有浮雕兽首。器与盖对铭。铭文镌刻熟练精工，书法遒劲深峻，为金文书法艺术中杰作之一。

的距离事物原形很远的“字”。比如在甲骨文中，像“犬”、“豕”、“兔”、“虎”、“象”等表现动物的文字，多数都还画成有首有尾有肚腹的样子，而在金文中它们都一律减省了肚腹部分，首和尾的表现也不是十分明显了。甲骨文的“首”字就画成一个动物的头形，而西周较晚时期的“首”字，与后来小篆的字形已相当接近。另外，较之甲骨文的一字多形，金文的字形也已较为统一，比如“车”字，甲骨文或画一只车轮，或画两个车轮，或配以车厢，或配以辕衡，或车厢辕衡兼有，形状竟有十几种之多，而金文则基本固定为两个车轮加辕衡，后又演进为与小篆相同的车形。再比如甲骨文中的“田”字，方框中纵横交错的笔划数目不等，有的在方框外还会再加上几块方格田，而金文“田”字则一律作田字格，已与今天的“田”毫无二致。更值得注意的是，形声字的比重在金文中迅速增大，在整个造字系



楚帛书　篆书

呈柳叶形，似乎仍是早期“蝌蚪文”的延伸，然而又有许多字的笔法，铭文大字，笔法方圆并用，粗细富于变化，起止锐圆因势而异，或起笔使用方笔、收笔使用捺笔，有字方之感，或呈圆笔、半圆笔，有字圆之形，体势严谨，体态厚重，奇瑰隽美，流畅俊灵，行气款形齐整，纵横疏密相当，字体庄严凝重而美观，且注意到文字的布局排列，呈现出由古朴刚健向圆柔平和过渡的形态。大盂鼎的线条苍劲多变，半系浇铸，剥泐（lè）所致；时常穿插出现的粗画和肥厚的点团形成一种特别的节奏感，后来西周中期的铜器铭文，这种粗画和团块消失，字形端庄卓伟，瑰丽奇拔，风格凝重，雄浑，敦厚，工整，显示了西周早期朴厚的时代风貌。大鼎具备了中国书法所追求的圆润、饱满、朴茂、遒劲，其成就为成康时期金文书法之冠。故在成、康时代金文中，以书法的成就而言，当以大盂鼎居首位，堪称西周前期金文典范。散氏盘，又名矢人盘，西周厉王（前857—前842）时盘器。铭文大字，笔法、结字和章法意态恣肆，奇趣横生。字大多取横势，这与大多取纵势的铭文不同。字的重心突左突右，给人跳跃感。因而其章法上也出现了变幻多端的现象，给人以行止裕如，气象飘逸之感。

周人书体风格的形成，与铜器纹饰的变化几乎同步，也是至西周中期以后明朗起来的。西周中期以后的字体明显摆脱了古拙刚劲的风格，笔画圆柔，两端平齐，不再波磔出锋，显得收束得体，书家称为“玉著体”。《毛公鼎》就是其代表之作。毛公鼎为西周宣王（前827—前782）时期的金文鼎。铭文笔法严谨，结体劲瘦，取纵势，行气流畅磅礴，章法错落自由，实为金文中的瑰宝。由于篇幅巨大，字数繁多，该鼎铭文整体观之确有洋洋恢弘

统中明显居于领导地位，这与形声字在甲骨文中只占18%（统计数字来自郭宝钧《中国青铜器时代》，三联书店出版社，1963年）的情形已不可同日而语。形声字的意义在于文字更加脱离了“画”的桎梏，而越来越向纯粹的线形艺术靠拢。于是，人们的确在金文中看到了线条、字块乃至字幅本身所体现的两周的书体格调。

周初金文尚有甲文之风，刚劲古拙，笔划首尾都要出锋，显出波磔，人称“波磔体”。西周早期的金文有瑰异凝重、雄奇恣放。质朴平实等特征。书写方式也只注意大致成纵，还没有横排的意识。今见周人第一篇书法之作《利簋》就是如此，其笔画的尖头尖尾、纤细劲俏，更是甲骨文字的余续；但其间婉转柔和的曲线的增多，却又与甲骨文以横直线为主的契刻书体有所区别，昭示着一个新的铭刻文字时代的开始。周康王时的大盂鼎，是现存西周青铜器中的大型器。造型端庄稳重，浑厚雄伟，典丽堂皇，为世间瑰宝。虽然仍属早期作品，其中不少字两头尖，中间宽，

之感，使人耳畔仿佛响起“郁郁乎文哉，吾从周”（孔子）的赞叹；而就其章法的疏密有致、成行成列，又可见周人的进退有节，“莫不令仪”；尤其是若细审其字体，但见转折自如，圆融婉通，字略修长平整，灵秀自然中不失规矩严谨，气色温和，笔势稳妥，处处显出彬彬有礼之貌。

说到书写的成行成列，这突出显示了周代审美文化追求整齐、规范的特有风貌。说起来，与甲骨文随兆刻画、左右“出击”的格式不同，金文已经全部下行左转（个别有意出新的除外），成纵向之势，由此奠定了整个古代书法布局模式的基调，其纵成行的态势是自然而就的。但横成列的追求，却应属爱好规整的“有意为之”。

其中文史珍品《史墙盘》的书体工整可谓臻于极致，在视觉上予人以审美意蕴，铭文原本就是一篇以四言为主的长篇颂辞（二百八十四字），依次历数了文、武、成、康、昭、穆和时王（共王）的功德，并讲述史墙的家族发展，称颂其先祖父考，近乎史诗之作，既有极高的史料价值，又是西周时代见于书面的文学佳作。与之相应，铭文文字的书写相当工整秀丽，大小如一，特别是其排列布局，由于字数繁多，被均匀地分为前后两半，各九列，上下左右均十分平齐，成两个对称的长方块状。而且纵成列，横成行，已经一丝不苟。《史墙盘》铭文，充分表现了铭文装饰美、古典美。其中，记下器主受册命整个仪式的《颂壶》，一如仪式的有板有眼，这篇铭文在书写之前，竟先画出了方格，其纵横有章的讲究更为明显。这些字体、格式进一步方整化，就是所谓的籀书或大篆了。相传籀书出自周宣王太史籀之手，从金文西周中期以后的这些发展来看，应该不是空穴来风。



石鼓文（局部）

就这样，周代青铜纹饰及铭文，共同组合成了一个独特的“文质彬彬”的艺术世界。

青铜铭文

铜器铭文最早见于商朝的一件铜鬲上，只有一个“亘”字，至商末周初，铜器铭文发展成熟，形成了我国文字发展史上一种独特的文字。这些文字，在汉武帝时就已被发现，当时有人将在汾阳发掘出的一尊鼎送进宫中，汉武帝因此将年号定为元鼎（前116）。以后金文又陆续有所发现。宋代文人欧阳修、赵明诚都著书，对金文作过研究和记载。清代吴式芬把商周铜器铭文编成《捃古录金文》一书，收集的资料多，考释严谨，影响颇大，金文一词遂有了定论。1925年容庚编《金文编》把商周铜器铭文中的字按照《说文解字》的顺序编为字典，从此金文成为一种书体名称。1985年容庚《金文编》修订第四版采用铭文3902件，收正文（可识的字）2420字，附录（还不能确定的字）1352字，共计3772字。这是今日可见金文的总数。先秦文字资料不限于金文，而金文终究是主要的，它反映秦用小篆统一文字前一千多年间中国文字发展变化的基本情况。

金文的内容是关于当时祀典、赐命、诏书、征战、围猎、盟约等活动或事件的记录，都反映了当时的社会生活。金文字体整齐遒丽，古朴厚重，和甲骨文相比，脱去板滞，变化多样，更加丰富了。金文基本上属于籀篆体。

周宣王时铸成的《毛公鼎》上的金文很具有代表性，其铭文共32行，497字，是出土的青铜器铭文最长者。《毛公鼎》铭文的字体结构严整，瘦劲流畅，布局不驰不急，行止得当，是金文作品中的佼佼者。此外，《大盂鼎》铭、《散氏盘》铭也是金文中的上乘之作。

014 周人比德于玉的人格范式



在中国，玉器有着悠久的历史和独特的涵义。玉，包含着无穷无尽的理想追求和精神向往。古往今来，人们把一切美好的东西以玉喻之，更把生命的理念寄托于玉。

我们的祖先喜欢用玉来形容人的人格和品质，他们将玉人格化，认为玉具有仁、义、智、勇、洁等五德，认为君子比德于玉。所谓“君子比德于玉”，就是把玉与人的品质道德联系起来。对此，作为中国传统思想核心的儒家思想创始人孔子作了更深奥的阐述，他认为玉的光洁温润，可称之谓“仁”；玉的不易折断，且折断后也不会割伤人的肌肤，可称之谓“义”；玉佩挂戴起来整齐有序，可称之谓“礼”；击其声，玉佩清脆嘹亮，悦耳动听，可称之谓“乐”；玉的瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，可称之谓“忠”；人人珍爱玉器，可称之谓“道”。如此等等，所有这些作为君子的美德，都是玉所具备的。故君子应“比德于玉”。而佩玉可以洁身明志，“君子无故玉不去身”、“守身如玉”亦是必然。《礼记·玉藻》讲：“古之君子必佩玉。”“凡带，必有佩玉，唯丧否。”人问子贡，人们为何重玉而轻石，是否玉少而石多？子贡去问孔子，孔子答道：“玉之美，有如君子之德。温润而泽，仁也；缜密以栗，知也；廉而不刿（guì），义也；垂之如坠，礼也；叩之其声清越以长，其终诎然，乐也；瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也；孚尹旁达，信也；气如白虹，天也；精神见于山川，地也；……圭璋特达，德也；天下莫不贵者，道也。”许慎《说文》：“玉石之美有五德者，润泽以温，仁之方也；鳃理自外，可以知中，义之方也；其声舒扬，专以远闻，智之方也；不挠不折，勇之方也；锐廉而不忮，洁之方也。”所以统治阶级都有佩玉，佩有全佩（大佩，也称杂佩）、组佩，及礼制以外的装饰性玉佩。全佩由珩（héng）、璜、琚、瑀、冲牙等组合。



孔子像

成组的玉佩还具有两种重要的功能。在那个久远的时代，标榜君子要“节步”。所谓“节步”，就是走路温文尔雅、不快不慢、富有节奏感，只有这样，挂在身上的成组玉佩才不会发出杂乱无章的碰撞声。天长日久，在串玉佩的约束下，人的一举一动，就会养成一种很有教养的君子风度了。当玉佩碰击出叮当有序的声音时，就会告诉

人们：有一位很有教养风度的人来了，表明君子来去光明，不做偷偷摸摸的事情。因此周代有“君子无故，玉不去身”的讲究。

千百年来，玉中凝结了中华民族的精神品格，见证了中华民族的成长经历，陶冶了中华民族的思想情操，抚育了中华民族的君子风范，没有对玉的知晓，就不可能有对中华文明的真正了解。

在中国，古人薄金银而厚玉是有传统的。《管子》一书中即把“先王以珠玉为上币，黄金为中币，刀布为下币”作为定论来加以记载。就连古代皇帝们的权力象征“玺”也大多与玉有分不开的关系。传说中用十五座城交换的“和氏璧”，据说就是中国用玉玺的始祖。君王们所看重的，也许就是玉的德行与灵性。而这些，恰是冰硬的金银所不具备的。关于玉的品质和美好，不费多大力气就能找出一大堆诗句来加以论证：“玉人歌舞未曾归”、“玉容寂寞泪阑干”、“朱唇玉面灯前出。”美女叫做玉人，美腿叫玉腿。连与敌同归于尽都叫玉碎。小小一个玉，可谓是万千宠爱集于一身了。也许正是由此才有了民间传说最深最广的“黄金有价玉无价”的定论。



玉玦

春秋，外直径5厘米，厚0.21厘米，青玉，局部有灰黄沁。体椭圆形，较薄。正面饰变形夔纹，背面平素，有加工过程中留下的痕迹。

也许正是玉的高贵品质，古人还把玉看做是沟通人神关系、规范人类关系的重要器物。由此产生了中国特有的礼玉之制。

礼玉，在玉中占有非常重要的位置，按照古人万物皆有灵性的观念，认为美石蜓玉是山川的



玉镂空龙凤纹佩

战国晚期，高6.8厘米，宽15.4厘米，纹饰精美，做工细腻，镂空眼地烘托形象极佳。

精华，上天恩赐的宝物，具有沟通天地神鬼的灵性，或被用来作为部族的图腾物，或为部族首领的标志和祭祀祖先、神鬼的礼仪用品。一般认为各种礼制活动的供奉品和仪仗品，代表鬼神和权力、等级和图腾的标志物的玉器均归为礼制玉器之列。主要品种有璧、琮、圭、璋、琥、璜六种玉器。

《图论》中记述了“以玉作六瑞，以等邦国”的内容。将礼玉作为职官符信玉器，由天子按职级颁布发放借以表示朝廷命官和各方诸侯的大小尊卑。即王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧。六瑞中涉及了圭、璧两种礼玉。

作为主要的礼玉璧、琮、圭、璋、琥、璜，因其颜色、形制、用途各不相同，进而我们的祖先以此配合阴阳五行之说，以玉来沟通人神，把玉作为礼玉与神沟通。从而产生了祭



白玉寿字带盖执壶

通高18.2厘米，口径6厘米，底径6.1厘米，白色玉料，长颈，鼓腹，棱形足。此器由盖和壶体两部分组成，颈部饰一“寿”字。兽首吞流，腹部两面浅浮雕螭龙，下衬莲花纹。颈与流口之间以镂雕的灵芝相连，把为螭龙形。壶盖顶端则琢一坐态的寿星老人。此器文图都蕴含长寿之意。

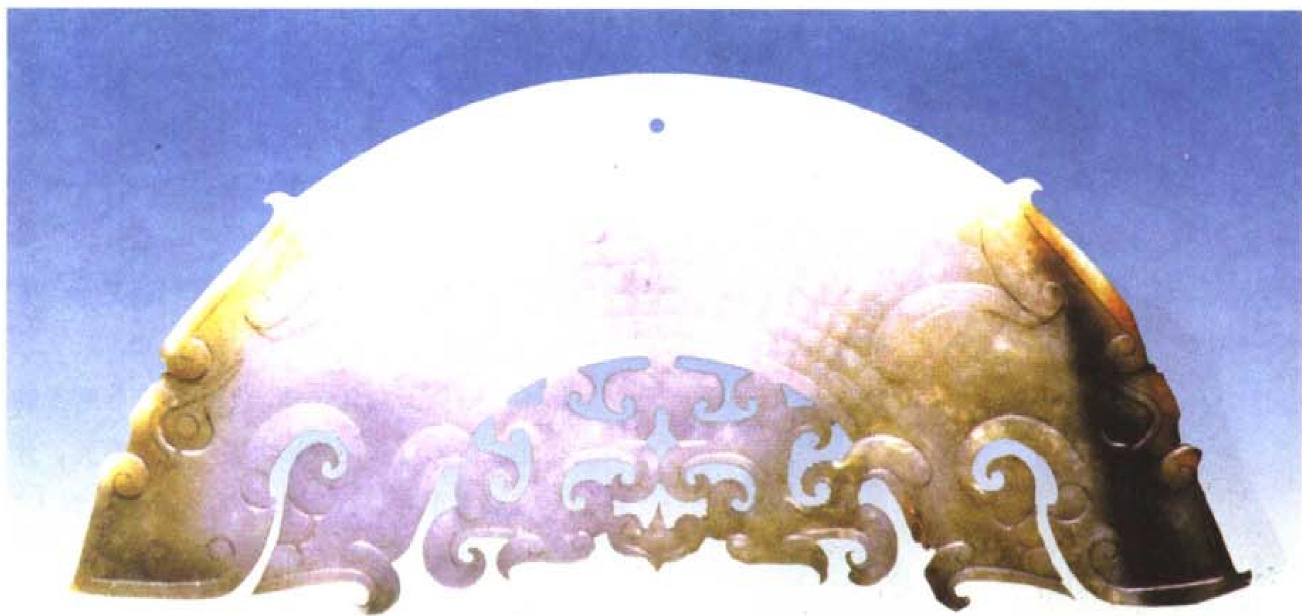


玉器与国人

在世界各民族中，唯一将玉与人性相结合的只有中华民族，自古以来以玉比人，以玉器喻事，以玉器祭祀天地，寄托理想，直抒情怀，人们身上佩玉，掌上玩玉，家中藏玉，府厅置玉，玉器不只是装饰，它有着身份、情感、风度、语言交流的作用，并在更广泛的层面上与人的命运、国家的政治、文化、艺术以及社会各阶层的生活、伦理、道德等紧密相关。

玉与美德信念。如“君子比德于玉焉”的句子。古人认为玉具有仁、义、智、勇、洁的君子美德，所以以玉比德，敦品励行。所谓“人君德美如玉，而明若烛”，“言贤者德音，如金如玉”，都是歌颂玉的温润，寓意君子美德，是故“君子无故，玉不去身”，“言念君子，温其如玉”。《北齐书》中则说：“大丈夫宁为玉碎，不可瓦全”，道尽中国人对信念的执着。另外，玉与语言、玉与女性形象、玉与名姓、玉与衣食住行以及玉与文学作品等都有着不可分割的联系。

在记录中华民族灿烂文化的文学作品中，以玉比人，以玉喻事的题材不胜枚举。如《战国策》中有卞和献玉和蔺相如“完璧归赵”的故事，表达了玉的精神和舍生取义的情操。《左传》中的“子罕辞玉”的故事，表现了子罕品高胜玉的廉政品格。文学巨著《红楼梦》则是将主人公的生死命运于“通灵宝玉”之中。



双龙首玉璜

战国，长 17.1 厘米，宽 7.4 厘米，厚 0.5 厘米，白色。体扁薄，呈半圆形。两端镂雕龙首，龙口微启，唇微卷，露牙，环眼圆睁，长耳后伏于颈，饰阴刻细线纹。龙身浮雕六行勾连纹。外缀以对称的镂空夔纹。中部有一圆孔，可穿系。

礼天地四方的礼器。

按照《周礼·春官·大宗伯》记述，以玉作六器，以礼天、地及东南西北四方。即以青蓝璧礼天，于冬至日祭祀天皇大地，以黄琮礼地，于夏至日祭祀昆仑帝神，以青圭礼东方，于立春日祭祀苍精帝神，太昊勾芒受享；以赤璋礼南方，于立夏日祭祀南方赤精帝神，炎帝受享；以白琥礼西方，于立秋日祭祀白精帝神，少昊受享；以玄璜礼北方，于立冬日祭祀黑精帝神，颛顼受享。祭祀之物以玉器为主。

中国古代从新石器时代起，就已经有美玉制作的物件了，其后玉器逐步成了统治者所占有、佩挂的装饰品，用以炫耀显示自己身分的高贵。这种现象，在距今七千年左右的浙江河姆渡文化时期就已经出现。

早期的玉佩以单件为主，也有成串的，造型与纹饰简洁朴素。到良渚文化时期有了很大发展，有了成组成堆的玉器。到了周代，随着礼乐制度的发展，玉器开始按一定的等级制度组合串结成组玉佩。到西周晚期和春秋早期，玉佩品种、雕琢工艺都达到成熟时期，有了成组成串的玉佩饰和玉覆面，玉器已成为佩戴者身份地位和权力的象征，作为维护周代礼乐制度的表现，用以约束人们的行为道德。



弦纹出戟玉琮

商，高 10.4 厘米，青玉质，偏黄。形制有所变异，方型腰角部有四出戟，仿佛窄长的叶片。上下端呈不规则圆状，阴刻弦纹各四道；中空。此器仅得原始时代玉琮的外形而显得生硬木然。



周公像

玉礼器是王权和等级的象征，用玉殓葬，是祈求永生的手段。

古人认为，人死后同活人一样，只不过是到另外一个地方去了，要把他生前一切享受的东西全部带去，继续享用，所以祭祀要用玉，活人和死人都要佩玉。古人认为玉是有灵性的，玉可以通天辟邪，保护自己死后尸体不朽。这种想法虽然与实际背道而驰，但却因此给我们留下了一大批珍贵的玉器。

除了玉的象征意义之外，玉也具有非常多的实际用途。古人对其使用，大多与养身有关，此习俗一直沿袭至今，民间有“人养玉，玉养人”的说法，大意是将玉与人的身体紧密接触，是可以气血相通的，如果一个人的体质好，则玉光洁滋润，柔和如脂，人也因此面红体润。反之，则二者皆晦暗无光。

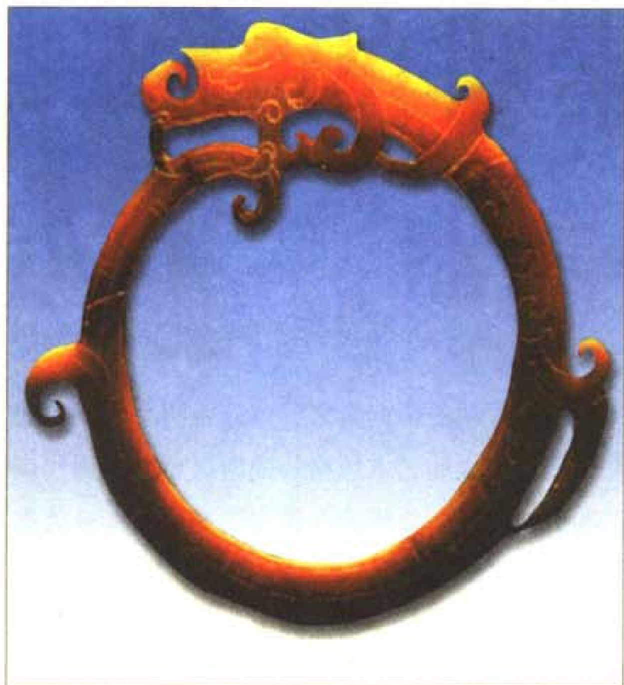
除此之外，古人们还在听觉上对玉寄托了很大的爱意，他们将玉佩挂在腰间步行，激荡出的声音据说可以清心。之后，人们还发明了玉笛、玉箫、玉二胡，让它们从被动发声变为主动发音。以此来让玉之品格与美德浸润于君子之乐中。

中国人制玉爱玉的历史可以追溯到七千年前，



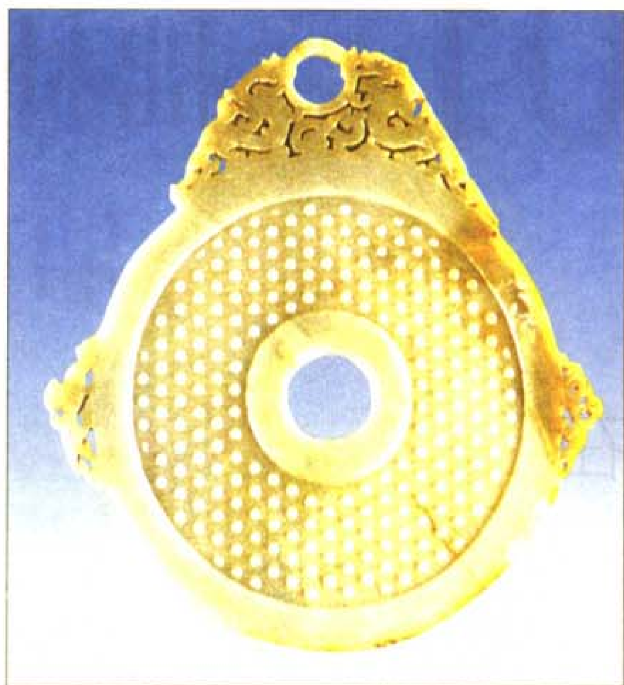
透雕四龙玉璜

战国，长 15.2 厘米，宽 4.6 厘米，厚 0.6 厘米，青色。体扁平，呈弧形。透雕对称的四条龙，曲身卷尾，单面阴刻眼、鳞、爪等。同时用阴线刻出两条蛇纹。雕琢精细，布局对称，富有美感。



龙形玉环

西汉，直径7.9厘米，和田白玉，呈黄褐色，通体晶莹剔透。扁平，环形；透雕蟠绕夔龙，首尾相连；器身以阴线琢刻为主。



谷纹玉璧

东汉，高30厘米，玉呈青白色，质地润泽。厚片状，双面工。肉刻谷纹，乳丁饱满润滑。环作勾云纹饰。手工方圆处理得当，极富雕刻感和形式感，为东汉时期玉琢精品。

当时新疆和田玉便有了开发和利用的历史，在华夏土地上，先后有过辽宁岫岩玉、福建寿山石、浙江青田玉、内蒙古巴林石、昌化鸡血石等无数极富特色和品质的玉被开采出来。这些原本与石头同族的宝贝，因其具有人们所仰慕和渴望的气韵和品质，而一代又一代地跃入人们视野中，成为比金银更宝贵的东西。

玉器的制作工艺极为讲究，有切割、磨砺、抛光、钻孔、镂刻等工序，只有经过这么精细的制作，才能使器体达到精美、细润的程度。

大凡出土之旧玉，多遭土的侵蚀，带有各种色沁，收存后需以盘功使它恢复本性。古玉一经盘出，往往古香异彩，神韵毕露，逸趣横生，妙不可言。

古玉之美，在于它的材质自然之美，在于它的造型之美，在于它的雕琢工艺之美，更在于它的内在蕴涵之美。这种人文美的蕴含，使玉超越了其“山岳精英”的自然属性，而包蕴了中国人的精神品质和人格范式。玉以其玉洁冰清，青翠圆润之色泽，丰富流畅之纹理，受到人们的喜爱。玉不琢不成器。青玉石工艺品选取上乘青玉石材，因形就势，取其神韵，既保持了青玉石的天然纯朴，又借原石的形质纹理，巧夺天工地加工成各种精美之工艺品，可谓心随石活、境由心造，一二青玉石工艺品置于案几，顿显独物艺术意境，令人心旷神怡。给人平安、幸运、吉祥如意之感。



鸟首形玉佩

战国，长9.3厘米

015 拙朴素雅的鼎尊象器



在青铜器上铸录文饰图形，最早是在殷商时代，就器表的纹饰而言，饕餮纹、夔龙夔凤、兽面及兽角兽爪是殷商装饰面的主体，图纹对称排列及多种纹饰交织共现的繁缛华美，且文饰呈现野蛮、狞厉、凶煞之状，是殷商时代绘饰艺术的基本风貌。到了周朝，一改殷商的风格，逐步形成自己的装饰风格，呈现装饰性和素雅感，且形象拙朴写实，透出儒雅的谦谦君子之风。不过，这个改变经历了相当长的时间。



伯矩鬲

西周早期，高33厘米，口径22.9厘米，饪食器。平盖，折沿，立耳，三袋足。盖面饰立雕状牛首纹，钮作牛首相背。颈饰夔纹，肩以短棱脊。足饰大牛首纹。全器共饰七牛首，牛角皆耸出器表。

西周时期的青铜工艺可以分为两个阶段。前期，继承商代的艺术风格。成康以后形成周代自己的风格特点。周代的青铜器同商代一样分为烹饪器、食器、酒器、水器、乐器、兵器等。

周初，周人对于灿烂的殷商物质文化大多直接“拿来”，造器都还明显带着殷商遗风，饕餮纹、夔龙夔凤、兽面及兽角兽爪仍还是装饰面的主体，多种纹饰交织共现的繁缛华美，也还是其绘饰艺术的基本风貌。“利簋”、“天亡簋”即是如此，“何尊”、“伯矩鬲”、“折觥”等西周早期的作器亦复相近。然而细心观赏体味应不难发现，即使这些承袭殷商余续、铸刻着饕餮形象的青铜彝器，与殷商近似的也只是它们外在的造型和纹饰的繁复。殷商时代最具特征的反映宗教内涵的野蛮、狞厉凶煞之状没有了，只让人感到它们的精雕细刻、形式华美，纹饰在这里已经失去了原本就只属于殷人自己的宗教性质，留下的只是装饰的意味和功用。

与此同时，淡化殷器色彩、呈现周器格调的纹饰也开始出现，并渐渐多了起来。周初饕餮纹大圆鼎就是如此。该鼎高122厘米，口径83厘米，重226公斤，为已知西周铜鼎中最大最重鼎器，两耳外侧、三鋬、三足仍以兽面为饰，但整个器身只在腹上部饰有由六条夔龙合成三组饕餮的纹饰宽带，饕餮下各有一个浮雕的牛头，龙身线条婉转流畅，整体构图显得单纯明朗。还有作于周公东征班师回朝后不久的“方鼎”，器身、器足都以鸟纹为饰，而且与商器夔龙夔鸟中棱对首合成饕

餮的纹饰不同，这里的夔鸟纹尾相对，正面看去对流线型上扬的鸟翅感受更深，也显示出作器者出于艺术美追求的构思。当然，这些仍还是以夔纹饕餮为饰者；更能说明问题的，是此时已出现新型的装饰性纹样。作于成王时代康叔受封于卫之后的“沫司徒𨖩簋”，两耳仍为兽形，口沿及圈足却改为各饰一圈由圆涡和四瓣花纹相间组成的环带，特别是器腹全部饰为一条条规则、整齐的直棱纹，显得格外别致、雅重。例如腹上部只饰两道弦纹的“小臣謎簋”，颈部只饰风鸟纹一周、余皆素面的“小臣单觯”等等，作为成王时器，也都显示出周器纹饰向典雅、明净、朴素方面发展的趋势。



南宫柳鼎

西周，高 38.8 厘米，炊器。鼎腹内壁铸有 79 字铭文，大意是南宫柳接受周王任命，管理“六启牧阳”和“羲夷阳”的田赋，并得到命服等赏赐物。

西周中期以后，周器纹饰已经完全形成自己的风格，向着典雅、明净、朴素风格发展。饕餮、夔纹、兽形等带有殷商神秘诡异色调的纹饰终于彻底解体，进而抽象化为窃曲纹（状如横置的S形，中以目形相连）、波曲纹、重环纹、鳞纹、瓦棱纹等几何形纹饰，并以圆曲柔和、规则优雅的格调，体现出周人特有的礼的意义和乐的精神。诸如此类的铜器不胜枚举，其中比较著名的的有“五祀卫鼎”、“史墙盘”、“颂壶”、“虢季子白盘”、“师寰簋”等等，西周晚期的“齐侯匜”，



龟鱼纹盆

商代晚期，高 19 厘米，口径 49.5 厘米

除尾部的鋬和四足饰以龙纹外，全身随着造型饰以流畅细密的瓦棱纹；还有现存铭文字数最多的“毛公鼎”，更只在口沿下饰着一周十分规整的重环纹，显得格外朴素而典雅。

窃曲纹是周代具有标志性的纹饰，《吕氏春秋》记载：“周鼎有窃曲，状甚长，上下皆曲。”对于窃曲纹的解释很多，它是动物变形和抽象化的图案的解释比较可靠。周代的窃曲纹由直线和曲线结合，显得非常和谐、中肯。环带纹是周代应用的较多的一种纹饰，它是一种曲直结合的波浪线纹，主纹较宽，在视觉上比较突出，地纹较细巧，与主纹形成对比。

周代的青铜器上的纹饰与商代不同，商代单独纹样和对称纹样多，而周代的连续纹样多，产生一种秩序感。周代早期的纹饰和商代比较接近，到了周穆王时，这种周代特有的肃穆艺术风格已经形成。

周代礼乐文化之风，在那些集实用与立体雕塑于一体的青铜工艺中也得到了回响。一如殷商时代的工艺雕塑，周代青铜器也有许多被铸成姿态各异的动物造型，不过这些造型一反商器的怪异、神秘、龇牙咧嘴，而都变得平和、温顺了许多，而且无论哪一个形象你都会似曾相识，因为它们就是现实中本来的模样。

现藏上海博物馆的西周“四虎钟”，也称“四虎镈”，即是因钟两侧饰有四虎而得名。四虎皆立体，形状、大小如一，两两相随，沿钟身下行，极像是从高耸陡峭的山峰小心翼翼地拾级而下。整个造型毫无虎兽的凶猛之相，更无变形怪异之态，小小的圆目，弯曲的兽足，缩缩的身躯，都给人以小巧可爱的感觉；尤其是虎尾被有意塑成婉转如“S”的曲线，又为整个钟器平添上几分柔和优美的色调。更可见其雕塑工艺的水平和追求。湖南桃江县还出土有一件西周时代的“马簋”，乃是以马为饰。这是一件高30厘米的鼓腹带座簋，



牛尊

商代晚期，高7.4厘米，残长19厘米，容酒器。通体作牛形，有盖，肩前部略残。盖饰龙纹，上有立虎，龙首起短棱脊。牛颈下饰夔纹，胸饰兽面纹，并有棱脊。躯两侧各饰大凤鸟纹。



豕尊

商代晚期，高40厘米，长72厘米，容酒器。通体作野豕形，两眼圆睁，背部鬃毛竖起呈棱脊状，中脊有一椭圆形孔，上置盖，盖钮为立凤。



鸭形尊

春秋早期，高22厘米

簋的周肩分别雕着四个伸出脖颈的马首，马身呈卧姿，已与簋器器身合为一体，因而该部分也还只能算是高浮雕装饰的构思。真正显示立马造型的部分是簋的底座。正是沿着座的周边，又顺势塑出四匹两两背向而立的小马，构成底座的四角，马身、马腿、马足都十分写实，马的肌肉也历历在目。无论簋肩的卧马还是簋座的立马，都呈静静平视的神态，马口微闭，目不转睛，十分安然自若。



平盖圆鼎

西周晚期，高 40.2 厘米，口径 32 厘米

直接将器身塑成立体雕像的铜器多数还是酒尊，这显然是在继续着商代铜器铸形象于尊器的做法，但与商尊总要再叠加许多物象和纹饰以至变得奇形怪状不同，今见周代的虎尊、牛尊、羊尊、马尊、鸭尊、鸟尊等，均十分单纯，已经把模拟实物作为造象的基本追求。

相传出土于陕西宝鸡斗鸡台、现藏美国弗里尔美术馆的西周虎尊，器物造型为平身站立、首颈前伸、卷尾低垂的虎形，虎腿粗短，四足成块状底座，造型受尊器实用性的限制还比较明显，但周身随躯体饰以不同斑纹，已无神秘色彩；虎面瞠目露齿，却不给人以狰狞恐怖之感，其风格与四虎钟近似。

出土于辽宁喀左马厂沟的鸭尊，亦为静立之态，高颈长喙，较实物要略微修长苗条一些；为稳定器身，两腿外又加一立柱，也是作为器物造型受到限制的结果；鸭身饰以菱形格子，还有较强的装饰意味。不过整个造像看上去已经十分接近于实物形体，单纯朴实，毫无怪异奇特之感，诸如脚蹼、鸭尾也已注意细部刻画；尤其是其线条的流畅、柔和，比例的匀称、和谐，神情姿态的安静、沉稳，更是打上了周器的鲜明印迹。

铸于西周穆王时代的盠驹尊，造像更加逼真，耳窝、腿肌、马蹄等等，每个局部、细部都按实物雕塑，几乎完全是马驹的复制。这是一匹看上去十分乖巧的小马驹，矮足，短尾，首微低，两目凝视，前腿挺直并立，后腿微曲略开，静静地稳稳地立在那里。据马驹胸前铭文，知该尊作于参加周王举行的执驹典礼之后，乃是作为获赐两匹马驹的纪念，也就更重形象的栩栩如生，而较少受到



四虎钟

西周晚期，高 42 厘米，舞纵 12.6 厘米，舞横 17.8 厘米，器体较大，无枚，呈椭方形，舞上有钮。通体饰对称卷体龙纹。钟前后有脊，作鸟纹，两侧饰四虎。



虢季子白盘

西周宣王，高 39.5 厘米，口长 137.2 厘米，宽 86.5 厘米，圆角长方形，方唇折沿，矩形四足，每壁有两个兽首衔环，口下饰兽目交连纹，下腹施波曲纹。



象尊

商代晚期，高 17.5 厘米，器作象形，象鼻为流，背上开口，盖设小象钮，钮龙纹。

器物造型的局限。

出土于太原金胜村的春秋时器鸟尊，写实的追求更加明显，雕塑也明显精致、细密了许多，身上已呈羽翅状纹饰。长着滚圆肚腹的身躯似向后微蹲，脖颈又向前伸去，造型有了动态之感。更为有趣的是，鸟尊的喙部已可开合，尊前倾时嘴便张开，复位后嘴又闭上，可谓模仿艺术与方便实用的“天作之合”。

这些尊象总体风格是务实，素雅，多呈静态，沉稳甚至板滞有余，活泼不足，这与它们大多作为摆设陈列的周制礼器不无关系。而与此有些异趣的春秋鸟尊，则已是战国时器的先声。

西周时代独立的人物雕像也还少见，大多仍为器物的附属性装饰，但同样与殷商时代的宗教意味有别，此时所铸雕的人物已经完全没有了怪异神秘和符号化的色彩，而变得十分平易、现实。现藏故宫博物馆的刖刑奴隶守门鬲，鬲分上下两部分，其下为房屋型，可将门闭合用于生火加温。刖人连铸在屋门上，下肢可见受刑残断，一手抱住门闩，随着屋门的开关而给人以活动的感觉。

洛阳北瑶出土有一件人形车辖，人物附着在车辖上，作叉腰、屈膝而坐的姿势，头戴网状束发物，长脸形，高颧骨，嘴微启，已经完全是一个现实中的人物形象。只是人物的表情还略显呆板，像那些尊象一样，这也有待战国激情的到来而注入新的活力。

总体看来，周代青铜器较为写实，风格趋于朴拙，出现了许多以生物写实为特色的器物种类。实器型比商代的少，特别是酒器减少，但是食器增加。周代青铜器的器体比较薄，显示出比商代更高超的工艺。周代青铜器的重要特点是出现了长篇的铭文，这为后来的历史研究提供了宝贵的资料。例如大盂鼎，有二百九十一字的铭文，讲述的是关于禁酒的事情；还有“上勿下日，音为勿”鼎，共四百一十字，记载的是一匹马和一束丝买五个奴隶的事情。周代制作青铜器的目的主要是：祭祀祖先的祭器；歌颂周王的美德；对贵族的赏赐；描述交换、婚嫁、诉讼等事情。列鼎的制度严格，显示出森严的等级，如“天子九鼎，诸侯七、卿大夫五，元士三”，列鼎的数字为单数排列，簋则按照双数排列。



墙盘

西周恭王，高 16.2 厘米，口径 47.3 厘米，腹和圈足分别饰风纹和兽体卷曲纹，雷纹填底。

016 战国时代的恢弘器乐——曾侯乙“编钟”



曾侯乙是战国时期（前475—前221）曾国（今天中国中部的湖北省随县、枣阳一带）的一个诸侯，姓乙，因此被后世称为曾侯乙，死于楚惠王五十六年。曾侯乙能被后世晓知并引起考古学者不断考证其身份的原因是随着1978年曾侯乙墓的被发现，以及在墓中沉埋了两千四百余年的大型国宝编钟的面世，惊讶了世人，倾倒了世界。

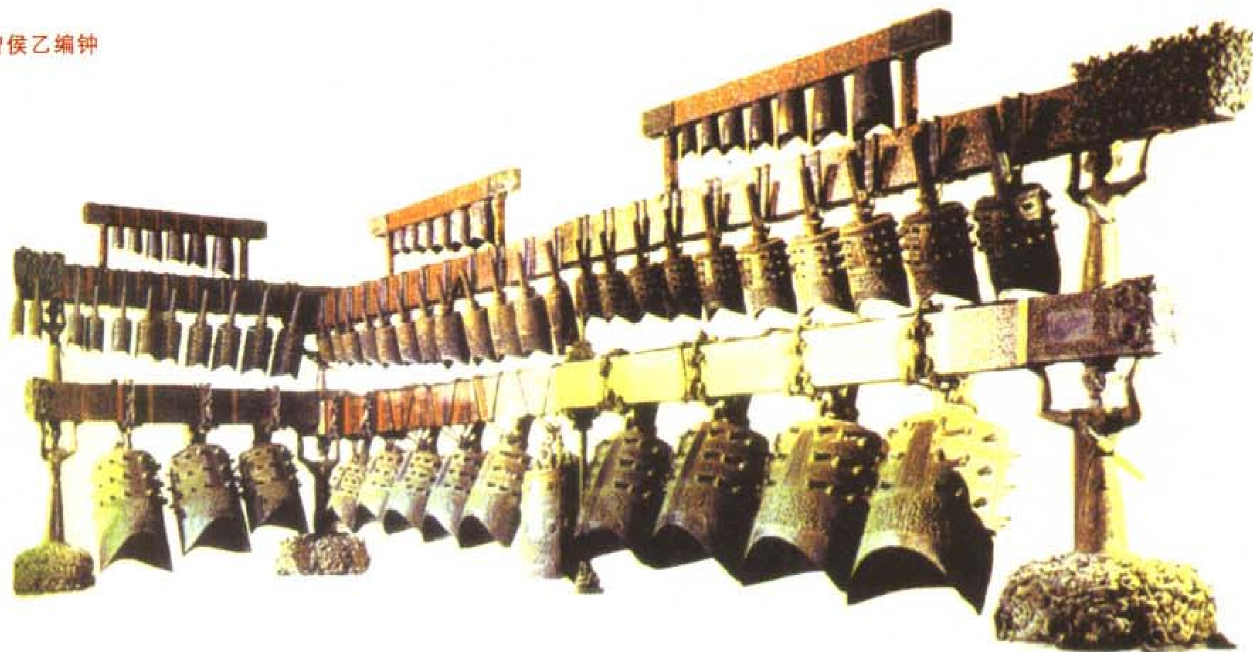
因是在曾侯乙墓出土的，因此也将这些编钟叫做曾侯乙编钟。曾侯乙墓的编钟、编磬及其它乐器，是迄今为止所能见到的最庞大的钟鼓之乐的乐队配制。

曾侯乙墓出土的“文物之多、制作之精美，稀世之珍贵，保存之完好”，是湖北省内历年来发掘的战国墓仅有的一座，不仅规模大，而且保存完整。在墓中出土了大量精美青铜礼器、乐器、兵器、金器、玉器、车马器、漆木竹器以及竹简文物多达一万五千四百零四件，更有许多是前所未见的珍品，其中有八件定为国宝。

曾侯乙墓共分四室，与乐队有关的是中间最大一室和东边次大一室；中间一室摹拟“殿庭”，东边一室则是“寝宫”。“寝宫”放墓主棺椁（guǒ）一具及殉葬女子棺木八具，并有为其他乐器调音用的“均”（今人也称“均钟”）一件，十弦弹奏乐器一件，二十五弦瑟五件，竽二件，加上一件悬鼓。这些显然是在“寝宫”演奏《房中乐》用的轻型乐队，是所谓“竽瑟之乐”，由竽和瑟为主组合成的比较清雅的音响。

“殿庭”陈设模仿现实中的宴飨场面。南侧靠边是一些礼器、饮食器，其前是一排三层编钟

曾侯乙编钟





夔龙纹甬钟

春秋，高 42.5 厘米，铣长 29.7 厘米，铣间 23.5 厘米



刑人钟

西周晚期，高 69.5 厘米，舞纵 26.5 厘米，舞横 32.8 厘米



逨钟

西周，高 66 厘米，甬高 23 厘米



编钟

春秋，高 14.28 厘米，铣长 11.4 厘米，铣间 14 厘米，钮高 2.9 厘米

(曾侯乙编钟)。钟架东头安置一大型“建鼓”，面径90厘米。鼓架座上垂直竖一根长杆，鼓框从中间对穿过杆，使鼓面朝人（这样安置的鼓叫“建鼓”，一般比较大)。钟架西端拐向北形成直角，依然是三层编钟，占满西侧三层。“殿庭”的北侧是一排双层共三十二枚编磬。建鼓、编钟和编磬架组成一长方形的三条边（其中一条长边)。“殿庭”内另有二支竽，三支箫（十三管异径排箫)，二支篪（chí闭管，横吹，吹孔开口向上，但五个指孔开口不向上而向前枣相对于演奏者。这样开孔演奏，说明这种乐器与埙的关系更为密切)，七张二十五弦瑟，有柄小鼓一件。

这些乐器在实际演奏时应排列于“殿庭”东侧，组成一个四边俱全的长方形乐队，这就是西周礼乐制度规定只有天子能用的“宫悬”。从队伍的排列来看，分开了高低音并突出了当中主奏旋律。

曾侯乙编钟的钟体为铜木结构，由两列三层漆绘木质横梁联结成曲尺形，横梁两端装饰有浮雕及透雕龙纹或花瓣形纹饰的青铜套。中下层横梁各有三个佩剑铜人分别用头、手顶托，并通过横梁的方孔以及子母榫牢固衔接，在中部，还各有一铜托承托横梁以加固。佩剑铜人身着长袍，腰部束带，面容肃穆，立于铜质雕花圆形跗座上，是青铜人像中难得的佳作，也加强了整套编钟的隆重地位。

曾侯乙编钟（战国)，钟架长7.48米，宽3.35米，高2.73米，全套钟架由二百四十五个构件组成，可以拆卸，设计精巧，结构稳定。整套编钟共六十五枚，由青铜铸造。每件钟体上都镌刻有金篆体铭文，正面均刻有“曾侯乙乍时”（曾侯乙作)。“编钟的铭文则记载楚王熊章为曾侯乙铸宗彝一事。标音明文标示了钟的悬技位置或敲击部位及其所发音的名称，它们构成了十二半音称谓体系。乐律理论记述了曾国与楚、晋、齐、申、周等国的律名对应关系。钟铭所见律名二十八个、阶名六十六个，绝大多数都是前所未知的新材料。这套编钟的铭文，是一部重要的中国古代乐律理

论专著。全套编钟音域宽广，音列充实，音色优美。每件钟均有呈三度音程的两个乐音，可以分别击发而互不干扰，亦可同时击发构成悦耳的和声，证实了中国古编钟每钟双音的规律。全套编钟具有深沉浑厚的低音、圆润淳朴的中音和清脆明快的高音。其音域自C2至D7，中心音域内具十二半音，可以旋宫转调，演奏七声音阶的多种乐曲。钟及钟架铜构件是铜、锡、铅合金，合金比例因用途而异。用挥铸、分铸、锡焊、铜焊、铸镶、错金、磨砺制作而成，工艺精湛。编钟的装配、布局，从力学、美学、实际操作上，都显得十分合理。全套钟的装饰，有人、兽、龙、花和几何形纹，采用了圆雕、浮雕、阴刻、彩绘等多种技法，以赤、黑、黄色与青铜本色相映衬，显得庄重肃穆，精美壮观。有六个丁字形彩绘木极和两根彩绘撞钟木棒与钟同出。"



邾公华钟

春秋，高36.4厘米，乐器。器上有铭文75字，作器者为邾宣公之父邾悼公，即邾公华。

曾侯乙编钟的总音域有五个八度，仅次于现代的钢琴。可以奏出五声、六声或七声音阶的音乐。现代学者推断这套编钟不但可以演奏旋律，还可以演奏和声。

根据现代学者的研究、推想，这套编钟演奏时应由三位乐工，执丁字形木槌，分别敲击中层三组编钟奏出乐曲的主旋律，另有两名乐工，执大木棒撞击下层的低音甬钟，作为和声。

曾侯乙编钟的出现，让人不由得对两千年前中国古代音律发达的程度充满了遐想，这么精美的乐器，这么恢宏的乐队，在世界文化史上极为罕见，它同时也代表了我国古代青铜业的成就。曾侯乙编钟被称为世界八大奇迹之一。



柞钟 西周中、晚期

017 礼仪祭典中的青铜乐器



在青铜时代，铜器的工艺最能反映物质文化发展的水平和特征。青铜乐器是古代礼乐文化的重要物质载体，为礼乐文化服务。这些青铜器物制作精巧，造型优美，种类繁多，风格独特。青铜时代，是指人类社会已经发明和制作了青铜器，运用于生产和生活领域，使整个社会面貌发生了巨大变化的时代。青铜时代的一切物质文化和精神文化都可称为青铜文化。狭义地说，青铜工艺和青铜制品所涉及的文化，称为青铜文化。我国夏商周时代是青铜文化的光辉时期。夏、商、周三代的青铜器物，是我国古代文化的瑰宝，是我国古代金属艺术的珍品，也是研究古代社会的珍贵文物。



彩绘虎座鸟架鼓 湖北江陵望山1号墓出土

青铜制乐器的种类较多，最早的莫过于距今四千年前后的铜铃。其他如铙、钟、镈、鼓、錞（chún）于商代后期才流行起来。

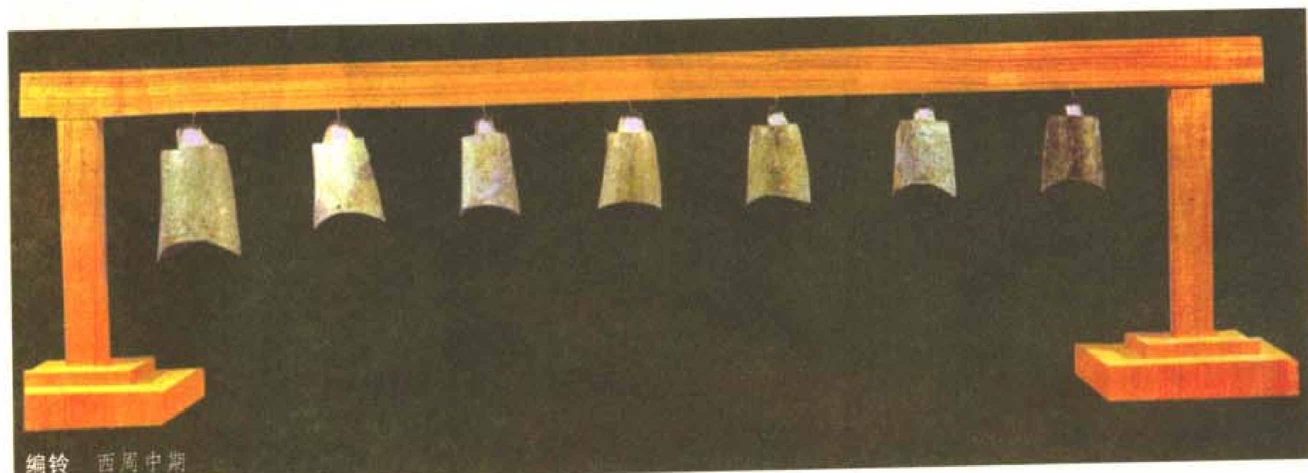
按种类先秦乐器分为八音："金、石、土、革、丝、木、匏（páo）、竹"等，金即铜。青铜乐器大致可分铃、铙、钲、钩鑃（diào）、铎、镈、钟、錞于和鼓等九类。

铃，中国最早出现的青铜乐器，夏代晚期曾有出土，形体较小，器壁薄，顶部有半环形钮，是单翼铃。此外还有车铃、执铃、狗铃等。铜铃是中国最早出现的有舌青铜乐器。在洛阳偃师二里头夏文化遗址的考察与挖掘中，先后有四只铜铃出土。出土的铜铃均为青铜铸造，体形较小，器壁较薄，铃体上窄下宽，横断面为合瓦形铃体，一侧有扉棱，舞面为平面，上设有桥形钮。这些铜铃出土时，铃体皆被数层织物包裹，铃舌为玉质，保存完好，有的尚被置于铜铃腔内。铃、舌金玉相配，可见在当时为极其珍贵的物品。同一时期，山西襄汾陶寺遗址出土了一例我国迄今考古发现最早的红铜铸就的铜铃，铃体为菱形，顶部钻有一悬舌孔，内壁厚薄不均，体表附有很清晰的纺织物纹痕迹。在夏文化中开始出现的早期青铜乐器，二里头铜铃的合瓦形铃体继承了中原地区古乐器陶铃的椭圆体，作为中国合瓦形铜钟形制的先源，它奠定了商周青铜乐器造型的基础，成为艺术史上具有划时代意义的新成就。

洛阳地区商、周墓葬中多有铜铃出土。1990

年末在三门峡虢国墓地2010号墓中同时发掘的十四件铜铃，这组西周晚期铜铃形制相同，大小略有差异，器体断面呈合瓦形，上细下粗，平舞上有半环形钮，钮下有小穿孔与铃腔贯通，腔内有槌状铃舌。因未经测音，所以尚不能确定是否为一套编铃。这个时期洛阳地区出土的铜铃尽管姿态各异，但铃体均为扁筒形，口外侈，顶端有半环状钮，腔内有槌状铃舌，都仍保持了夏二里头铜铃的基本形制和特点。

铙，打击乐器，流行于商代晚期，形体似铃而稍大，它的口朝下，上面有长甬，甬端置立于木制的器座上，演奏时，用木锤敲击器口的中间部位。可分两种，一种是独立的，器形较大，有的重达一百五十余公斤；另一种有五、三件大小不一，代表不同音阶的铙构成编铙。口部向上呈凹弧形，体部截面呈阔叶形，两侧角尖锐，底部置有一个中空圆管状的短柄，与体腔内相通，柄中可置木段。主要用于祭祀和宴乐，殷墟妇好墓曾出土五柄成组合的铙，这是至今发现铙组合的最高数字。铙，作为中国最早的青铜乐器，夏二里头铜铃为商、周青铜乐器的发展奠定了坚实的基础。在中国青铜文化大发展的商代，青铜乐器大为增多，出现了铙、钲、鼓等不同的种类。其中最具有划时代意义的当属商代铜铙的出现。考古资料表明，“商铙”的基本形制似铃，但有圆柱形空甬与体腔相通，使用时铙口朝上，将空甬植于木架之上，这时的铜铙已是早期青铜钟类乐器发展成熟时期的产物，其不仅确立了合瓦形的结构，出现了系列性的成组编铙，同时也奠定了青铜乐钟“一钟二音”的基础，成为专用于音乐，有固定音高，能够演奏六声甚至完整七声音阶的具备旋律性表现的青铜类乐器。铜铙为商代晚期流行的王室重器，是宫廷中地位显赫的礼仪乐器。商铙多集中出土于殷墟，常以大小三个为一组的编铙出现，著名的安阳妇好墓出土的五个一组的编铙即为年代最早、件数最多、断代最为可靠的一例。商代以后，殷墟以外的地区，铙的出现就都较为罕见。洛阳目前所见的铜铙为洛阳林校西周早期车马坑殉葬墓中发现的三件铜铙，形制相同，大小略有差别，应为一组编铙。铙体为合瓦形，横截面为阔叶状，两侧自上而下斜收，角微尖，每侧倾斜13度，器底正中置一管状短柄与内腔相通，柄末端有一点加厚的箍，管状柄内尚存朽木，当为植奏方式的遗迹。与安阳出土商铙相比，这组铜铙形体略大，器身采用的细凸棱组成的方框纹也已不同于殷墟时期的兽面纹。在欣赏举世闻名的战国曾侯乙编钟演奏时，人们无不流露出惊奇和感叹：悠扬的旋律，美妙的乐章，竟是出自埋藏地下两千四百多年的青铜乐器，了不起！然而，更令人惊叹的还有安徽出土的另一种青铜乐器——商代兽面纹铙，它深埋地下长达三千余年不受侵蚀，至今仍能发出清脆悦耳之声，


编铃 西周中期

音色优美。“实为我国古代文化艺术不可多得的瑰宝”，专家们赞誉说。据说钟可能就是从商代的铙演变而来的。图中这件兽面云纹铙，是1973年春安徽庐江县泥河区农民在干涸的河床挖土建菜园时发现。偏僻农村，文物意识淡薄，农民当时没有抛弃，只是因为这块“破”铜较重，想到送废品收购站能换几个钱，就扛了回来。十年动乱结束，安徽在全省开展流散文物普查，有幸保住了它的性命。

商代青铜乐器兽面纹铙，该铙通高49.5厘米，柄长19.4厘米，铙口间37.6厘米，重31.8公斤。铙身上大下小，横截面为橄榄形。铙柄中空，通于铙体内腔。铙体表面饰浮雕状兽面纹，纹饰粗壮突出，并用细线勾勒卷云纹，还在兽面纹的空隙处衬以细小卷云纹地，从而形成粗细形态不同的三叠纹饰，富有立体感。铙柄与口上皆饰变形兽面纹，线条细腻优美清晰，同时铙体内外很少出现铸造缺陷。形体的精确，保证了音律的准确，这在现在的技术条件下也不是轻易能办到的。整个铙体制作规整，纹饰简洁明快，这种做法与同时代中原风格迥异，地方色彩浓厚，专家们认为，安徽庐江县出土的兽面纹铙（同时出土两件），当为越式之器。因为像这种花纹避繁就简的大铙多出于江南，如长江以南的湖南以及福建、浙江、江苏等地区都有发现，然而这一件却发现于安徽江北地区，实属少见。铙与钟，都是古代祭祀或宴飨时用槌敲击的青铜乐器，它们的外表很相似，钟体瘦长，铙体短而宽；钟口弧凹度比铙大；铙音低，而余音较长；钟顶有穿孔的钮，演奏时悬挂在特制的架子上，钟口朝下。铙顶是短柄，而且中空可以安木把，演奏时手执木把，铙口朝上，特大的铙演奏时要插在铙座上；钟按大小顺序成组悬挂称为编钟，铙一般以大、中、小三件为一组。庐江县同时出土的两件兽面云纹铙，可能就是三件一组中的两件。这两件大铙都属于国家一级文物，现藏安徽省博物馆。它们对研究古越族的活动范围以及与其他古民族的文化交流有着重要的意义。

钟，打击乐器，铙被倒置过来，悬挂起来演奏，以得到更为清澈的音响，这就是钟。在祭祀或宴飨时用，成编悬挂，用木槌打击乐钟的鼓部和鼓右的鸟图案，因此能产生两个音频。青铜钟有甬钟和镈钮钟两种形式，钟的各个部位都有专门名称。编钟最早出现在西周早期，是三枚一组。后来编钟的件数逐渐增多，能奏出复杂的乐曲。甬钟在悬挂起来时，是前后倾斜的。而铜鼓在中原一带罕见，西南地区的大量铜鼓，是秦汉以后的，但地域色彩极浓。

两周时期青铜乐器的重要变化，是大量甬钟的出现。如在洛阳西工东周王城遗址周墓中出土



编铙

商代晚期，打击乐器。同出编铙一套五件，形制、纹饰基本相同，唯大小依次递减，可奏出不同音阶。

西周编甬钟一套四件。洛阳城东太仓古墓出土战国骉（biāo）羌钟十四件，三门峡虢季墓出土春秋早期编甬钟一套八件，虢仲墓出土春秋早期编甬钟一套八件，陕县后川战国墓出土编甬钟一套二十件。这些典型的中原青铜乐钟，源自商铙的迹象在甬钟合瓦形钟体上表现得更加充分和明确。比之商铙，甬钟在形制上更加规范，更加成熟，除各部分布局更加分明之外，作为乐器，甬钟出现了重大的突破。最重要的特征之一是甬制的变化。这些甬钟的甬部均为上细下粗的带有锥度的圆柱形，并且旋、斡具备，因而使其具有牢固的悬挂演奏的结构。另一个重要的特征是这些钟体钲部设置了“枚”，这些枚通常对称排列，每面六组，每组三枚，正反两面共三十六枚。由于枚的作用，使甬钟的音响、音色比无枚的商铙有了较大的改进。第三个重要的特征是甬钟在音乐、音响性能的“一钟二音”的突出表现。洛阳出土的甬钟大多为形制相同、大小相次、八件一组的编甬钟，比之商编铙，早期编甬钟三件一套的组合已扩大了许多，并且非常明确地具备了第二基音。洛阳西工编甬钟、三门峡虢季墓、虢仲墓编甬钟等几组甬钟均为双音钟，其中一个音在鼓的中心，另一个音在鼓侧。这些甬钟在钟体的右鼓部铸有一凤鸟纹，为侧鼓音的敲击点标志，而且这一标志是从第三钟开始的。前两钟按照这一时期编甬钟的通例只发单音，所以如洛阳西工出土的四件一组的编甬钟据此推断是有失缺的。又如陕县后川二十件一组的编甬钟，器壁较薄，似为明器，但经测音资料可知最小的八个钟均为双音钟。洛阳出土的这些双音钟表现出的音程关系，从测音资料中可以看到有小二度、大二度、小三度、大三度和纯四度几种，比之商铙已有很大的进步。从调音手法上也深刻地显示出这种进步。如三门峡虢国墓地2001号墓出土的虢季编甬钟八件钟均经调音，调音部位是钟口内唇，有的锉磨成沟槽状，个别锉磨较重。如第三钟就锉磨出沟槽八条，包括两铣各一条，正反两面各三条，调音的位置



神人纹双鸟鼓

商代晚期，高79.4厘米，鼓上有双鸟形冠，上有穿孔，下为四锥足支撑，饰兽面纹，鼓面仿鼍皮，边缘饰乳丁三周。壁饰兽面纹，双角高耸弯曲的神人双手上举。通体以雷纹填地，辅以鱼纹、斜角云纹。



三骑士铜鼓

西汉，高45.5厘米，面径40厘米，鼓面正中有12角光芒太阳纹，芒间饰齿纹，其外两晕，均由齿纹组成。



兽面云纹铙

商代晚期，通高41.5厘米，舞纵13.5厘米，舞横22.5厘米，六边形腔，甬中空与铙腔通。钲部饰卷曲云纹构成的兽面纹，以连珠纹衬地，侧边四窄面饰角云纹带，口下隧部饰卷云纹。出土时通体涂抹有红朱痕，是商代流行在南方地区的一种乐器。



秦公镈柄

春秋早期，高64.2厘米，舞纵26.6厘米，舞横22.4厘米

及其对称和平衡的设计，已比较规范。其测音资料证明每钟均可发出两个基音，这种表现在调音手法上的成熟无疑表现了这一时期的甬钟在音准上的把握及对音律的探索和追求。另外，这时期洛阳出土的甬钟的纹样也发生了变化。如出现窃曲纹、夔纹、云雷纹、象首纹、蟠螭纹等，尤其三门峡虢季墓编甬钟、洛阳云雷纹甬钟钲部、鼓部还铸有铭文，集中表现和具备了这一时期甬钟的种种特点。

除了甬钟之外，还有镈和钮钟两类重要的青铜乐器。镈钟早在殷商末期已有出现，洛阳出土的洛阳解放路一组四件编镈，陕县后川2040号墓一组九件编镈均属战国时期的镈钟。据测音资料看，解放路编镈音质较好，后川2040号墓编镈除第九钟无侧鼓音外，其他均为双音钟。两例编镈钟体皆为合瓦形，镈口平齐，舞上有双龙或双蛇相对组成的扁钮，钲部有圆形短枚，整个形制近似于铃。这个时期的镈钟已逐步发展成为一种与编钟相当的具有旋律性能的乐器，其原有的仅奏骨干低音的和声性能也因镈数的增加和音域的扩展而大大增强。

钮钟的出现晚于镈和甬钟。1956年陕县上村岭虢太子墓出土的一组春秋早期无枚编钮钟，是现知年代最早的一例编钮钟，为中原类型的代表。这组编钟钟体为合瓦形，平舞，平腹，铣侈，于口微凹，舞上设置有一圆条形的长圆钮。与甬钟相比最大的差别即是改变了甬钟侧悬的甬。以钮代甬，使钟由侧悬改为直悬，从而可以更加保持钟的稳定性，提高和改善演奏的音质。由此可以看出钮钟不仅继承了甬钟的体制，而且吸收了铃或镈的钮制，因而从整体形制上典型地表现出甬钟的钟体与镈和铃的钮制相结合的特征。又如三门峡虢国墓地虢仲墓除出土一套甬钟以外，同墓还出土了一组春秋早期的编钮钟，钟体为合瓦形，舞上有方环钮，钮较短小，钲部无枚，右侧鼓部除第一钟外均饰鸟纹，钲部及左鼓部则铸有铭文，铭中载有“虢仲作宝钟……”等字样，并自命为铃钟。由此更进一步证实了钮钟与甬钟、铃之间的渊源关系。

洛阳出土的编钮钟大多为七至九件的组合，如虢太子墓编钮钟为九件，虢仲墓编钮钟为八件，洛阳西工131号同墓出土的两组编钮钟分别为七件和九件，洛阳解放路战国墓的十八件编钮钟分别为七件有枚编钟和十一件无枚编钟两组。处于这一时期的钮钟不仅形制逐渐趋于稳定和成熟，而且由于编组序列的丰富和健全，致使乐器的音乐性能更加完善起来。据测音资料可知，虢太子墓、虢仲墓、解放路战国墓等几组编钮钟的正鼓音、侧鼓音均可构成完整的七声音阶，以及七声以外的变化音，同时已经具备很强的旋律性能。

与铃一脉相承的镈钟与钮钟在春秋、战国时期得到了较大的发展。源于对音乐审美方面新的追求和编钟演奏旋律的重视，以及礼乐过制、经济支出等诸方面的因素，比甬钟形体较小的钮钟和小型的铜镈广为流行，并逐渐取代了甬钟。

钲，打击乐器，形体似铙，但比铙高大和厚重，主要出土于湖南、江浙一带。钲都是春秋时代的乐器，在南方百越诸地则甚流行。与商铙形制最为接近的是钲，1956年三门峡上村岭虢太子元墓出土的一例春秋早期的钲，是现知年代最早的钲，钲体形制为合瓦形，舞平，腹平，内曲，圆管柄两端封闭，上部前后两面对穿一个圆形孔，整个体表饰以对称二叠阴线大云纹。1990年三门峡上村岭虢季墓、虢仲墓也各出土春秋早期铜钲一件。根据文献和考古资料研究成果可知，关于钲的用途多是军乐器，也用于平时的祭祀宴飨。上村岭虢国墓地的三例铜钲，出土时同墓共存的均有编悬乐器，因此也可证明这些钲又是属于军、乐两用乐器。上村岭铜钲之后，时代较晚的铜钲，在南北广大地区有着各不相同的发展，形成了两种型式有别、风格各异的体系，但都未脱离虢太子墓铜钲的基本形制。

钩鑃，打击乐器,古时流行于吴越地区。状与编钟有些相似，一般一套由若干件组成。“择其古金铸钩鑃，以享以孝”的铭文，说明这是古代祭祀和宴飨时用的乐器。形似铎，使用时口朝上，以槌敲击。盛行于春秋时期南方吴、越等国。广州南越王博物馆收藏有一套西汉时期的青铜钩鑃。

铎，撞击乐器，形制似铙而小，中有舌，振舌发音，据文献记载，铎可用于军旅和田猎。

钩，又名句，打击乐器，其形制体部似铙而长，横截面呈椭圆形，纵向长度稍大于横向的尺度，器壁较厚，口向上，有很浅的凹弧口，底部置一柄，或作扁平，或为圆柱形。

錞于，打击乐器，用于祭祀和集会，器形较大，上有环钮或虎钮，圆肩，下似筒形。青铜錞于初见于春秋时代，盛行于战国及西汉前期。它的分布以长江流域及华南、西南地区为主。

鼓，打击乐器，青铜鼓传世和出土极少见，形如横置的筒形，上有一个枕形座，用以插杆饰，下为长方形圈足，目前所见的青铜鼓都是商代晚期的。

青铜乐器，按用途可分为两类：祭祀、宴会，即在举行典礼中使用或在军队中使用。从现存的钲的铭文“以乐父兄，一宴宾客”“余以行吾师，余以故吾徒，余以伐除”即是证明。

青铜乐器是夏商周三代音乐文化中最具代表性，也是最重要的历史遗存。洛阳地区先秦三代出土的青铜乐器由于处于当时的政治、经济、文化意识形态的核心，因而具有更为重要的意义。

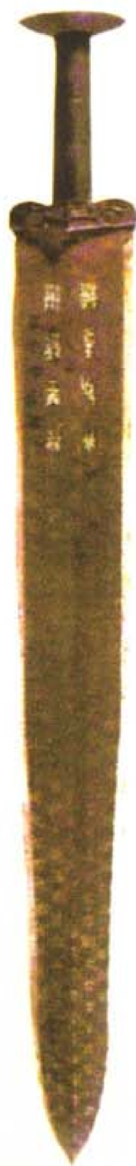


虎纹钲

西周，高42厘米，椭圆形，阴刻一虎，虎尾上卷。虎背上方饰三星，星下饰四叶纹及巴蜀符号。

018 锋藏千年的越王勾践剑





越王勾践剑

春秋晚期，长55.7厘米，宽4.6厘米，兵器。圆把中空，剑首向外翻卷作圆箍形，内铸11道极细的同心圆圈。剑格外凸，正面以蓝色琉璃、背面以绿松石镶嵌花纹。剑通体饰菱形暗纹。近格处有鸟篆铭文“越王勾践自作用剑”两行八字。

青铜兵器是商周时代军队作战的重要装备，铸造量大，现存世的数量也很多，主要有戈、戟、矛、钺、刀、剑、匕首、殳 (shū)、弩机、矢镞、胄等。

戈和戟都是用以钩杀的兵器。戈由戈头、冒和末的樽构成，有长有短，每一部分都有专名。目前所见仅存戈头。戟的形体与戈相似，但在顶有矛的装置，这样在作战时多了一种杀伤功能。

矛是用来冲刺的兵器。

钺和刀都是砍杀的兵器，钺也可作为刑具。刀是指砍杀用的兵器，翘首刀一般都是短柄的，卷首刀和平刃刀都是长武器。

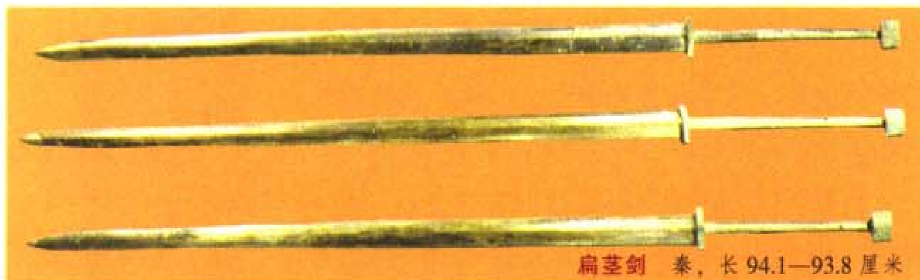
剑由古代贵族和战士随身佩带，用以自卫防身、进行格斗、可斩可刺的兵器。

匕首是一种短剑，近身杀伤武器。

弩机是具有远射和杀伤力较强的武器。矢镞是箭铤前端的锋刃，是由尖锐的锋，张开的两翼以及脊和铤组成，各部分都有专名。

胄又称盔，作战时用以保护头部，青铜胄最初见于商代晚期，形制呈帽形，顶端有一管，用于安插缨饰，左右及后部向下延伸，以保护耳部和颈部。

剑，最著名的当属越王勾践剑。公元前493年，吴王夫差为报父仇，领兵攻打越国，越王勾践兵败投降。后来勾践忍辱负重表示顺从吴王，得到信任，三年后被释放回国。回国后，勾践立志报仇，尝苦胆、炼意志，发展生产，增强国力，终于使越国强大起来，打败了吴国，后成为春秋末期的霸主。后来，人们常用其“卧薪尝胆”的典故来鼓励别人和自勉。



扁茎剑 秦，长94.1—93.8厘米

据古书载，越王勾践爱铸剑："越王勾践，使工人以白马白牛祀昆吾之神，采金铸之以成八剑之精，一名掩日，二名断水，三名转魄，四名悬翦，五名惊鲵，六名灭魄，七名却邪，八名真刚。"同时他还广泛搜罗、珍藏了许多名剑。《战国策·赵策》记载，吴、越之剑"肉试则断牛马，金试则截盘匜"；后越王收一"纯钧"宝剑，当时名剑鉴赏家薛烛对越王勾践的"纯钧"宝剑评论说："手振拂，扬其华，淬如芙蓉始出。观其钣，烂如列星之行；观其光，浑浑如水之溢于塘。观其断，岩岩如琐石；观其才，焕焕职冰释。虽复倾城量金，珠玉竭河，犹不能得一物。"而《庄子·刻意篇》则云：吴越之剑"柙（xiá）而藏之，不敢用也，宝之至也"，可见其身价之不可估。



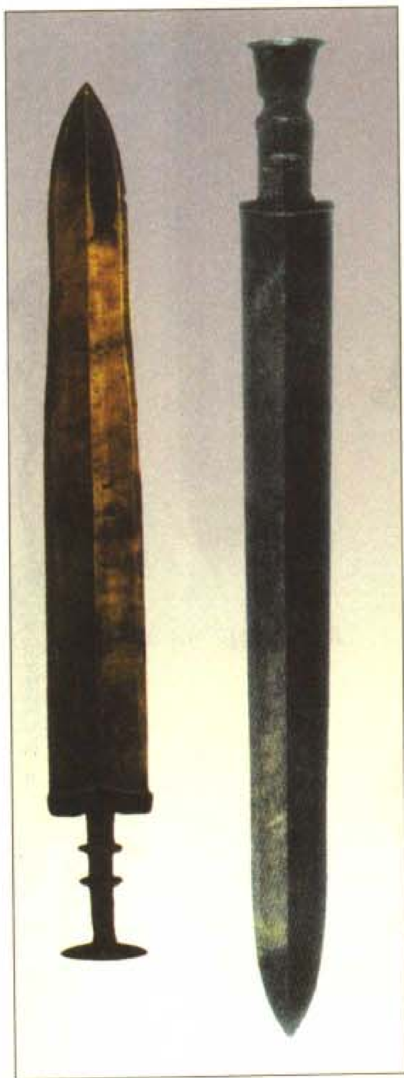
双联鞘銎柄曲刃长剑 西周晚期至春秋早期

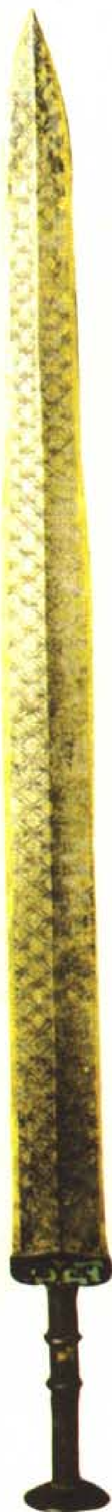
那么越王勾践的这把剑现在在哪里呢？

1965年，在湖北江陵的一座楚墓出土了两把珍贵的宝剑，其中一把就是长期失传的越王勾践的宝剑，宝剑全长55.7厘米，剑身宽4.6厘米，剑柄（剑把）长8.4厘米，剑首（柄头）向外翻卷作圆箍形，内铸十一道极细的同心圆圈。金黄色的剑身布满了黑色的菱形花纹，剑格（剑身与剑柄间突出部分）向外凸出，正面用蓝色琉璃、背面用绿松石镶嵌出美丽的花纹。其中一把剑上刻有"越王鸠浅（勾践）自乍（作）用（剑）"八个鸟篆体错金铭文，字迹非常清楚。这两把宝剑在阴暗潮湿的地下埋藏了两千多年，出土时依然寒光闪闪，剑刃锋利，纹饰清晰，一点点锈迹也找不到，被世人誉为"天下第一剑"。

楚式剑

战国中期，左长63.8厘米，右长48.2厘米





剑

春秋，长60.6厘米，宽5厘米，剑身满饰菱形暗纹，剑首上嵌有蓝色琉璃及绿松石。剑的表面经硫化处理，产生一层黑色硫化物保护膜，所以铜剑至今光亮如新，剑锋寒气逼人。此剑与著名的越王勾践剑同出，二剑极为相似，只是该剑没有铭文。

在展出时，更是让人惊呼这是一把被施了魔法的剑。

1968年，河北省的一座古墓里，也出土了两把宝剑。那是汉武帝的哥哥刘胜的古墓，距今也



双熊首短剑　春秋早期

立人柄曲刃剑　西周晚期至春秋早期

直刃匕首式青铜短剑

春秋，长27厘米，纹饰有北方草原文化特征。

动物纹短剑　西周晚期至春秋早期

有两千多年了。刘胜着金缕玉衣，期望身体万世不腐，可是，当古墓中的物品出土时，玉片已散落，尸体已腐烂，依然闪着寒光的是两把作为殉葬品的宝剑，它们穿过了岁月，穿过了千年的风尘，为人们带来了不朽的神话。

无论是越王剑还是刘胜剑，它们为什么能划破黑暗，依然光彩耀世呢？后世的研究者发现，剑身的黑色菱形格子花纹和乌黑发亮的剑格，都经过了硫化处理，所以不会生锈。

1974年，在陕西临潼秦始皇陵墓的陶俑坑，出土了三把青铜宝剑。这三把剑埋在离地面大约五六米的湿土中，出土时依然锋利光亮，一下能划透十几张报纸。在一号坑的第一个洞，还出土了一把青铜剑，而这把剑正被一尊重达150千克的陶俑压弯了，其弯曲的程度超过45度，当移开陶俑，那把又窄又薄的青铜剑，竟在一瞬间反弹平直，自然恢复。这把剑采用了一种很了不起的表面处理技术——铬盐氧化法。它保护着剑，使剑不再有机会和别的物质起化学作用，但这层氧化层只有一张报纸的十分之一那么厚。

铬盐氧化法的技术是我国古代材料科学技术上的一项重大成就，这项成就的专利在国外上世纪30年代才提出，应该是比我国晚了两千多年。

青铜除了能做兵器以外，它首先还是用于铸造生产工具和农具。青铜工具传世和出土的数量都很多，主要有斧、斤、凿、锯等。斧和斤都是砍伐工具，凿是凿孔或挖槽用的工具，锯用于切割木、竹、骨、角等器。

青铜农具传世和出土的主要有：耒、耜（sì）、铲、锛、锸、耨（nòu）、镰等。

019 镂金错彩的莲鹤铜方壶



壶 酒器的一种，后发展成为代表王权的礼器。最早出现于商代，盛行于春秋战国时期。

远古时的酒，是未经过滤的酒醪（láo），成糊状，粘稠，半流质的样子，不能喝只能吃，所以最早的盛酒器不是壶，而是碗或钵等大口食器。那个时期食器和酒器应该是不分家的。食器和酒器的主要制作材料是陶器、角器、竹木制品等。

公元六千多年前的新石器文化时期，出现了类似酒器的陶器，如裴李岗文化时期的陶器、南方的河姆渡文化时期的陶器都能令人对商代的酒器充满无限的遐想。

促使酒器与食器剥离的是酿酒业的发展，同时酒器质量的好坏也开始成为身份地位的象征，专门制作酒器的工匠也应时而生。在现今山东的大汶口文化时期的一个墓穴中，曾出土了大量的酒器（酿酒器具和饮酒器具），包括罐、瓮、盂、碗、杯等。酒杯的种类有：平底杯、圈足杯、高圈足杯、高柄杯、斜壁杯、曲腹杯、觚形杯等。这些酒器是后世酒器的模型。

"礼以酒成"，无酒不成礼，随着夏商周时期酒礼的受重视，酒器也



莲鹤方壶

春秋，高 117 厘米，口长 30.5 厘米，口宽 24.9 厘米，熏器。



蔡侯申方壶

春秋，高79.8厘米，口长18.5厘米，口宽18.3厘米，盛酒或盛水器。此壶颈内有铭文6字，为蔡侯申作器。

迅速发展，这一时期的酒器主要是陶器和青铜器，少数为漆器。器形有陶觚、爵、尊、罍、鬶、盉，铜爵、斝和漆觚等。

北京房山琉璃河西周燕国贵族墓地中出土的漆罍、漆觚等酒器，色彩华丽，装饰鲜艳，器体上镶嵌有各种形状的蚌饰，是我国目前所见最早的螺钿漆酒器，为西周时期漆酒器中的珍品。

东周时期漆器与青铜器共同发展。青铜酒器有尊、壶、缶、鉴、扁壶、钟等，漆酒器主要有耳杯、樽、卮、扁壶。另有少量瓷器、金银器，陶酒器则较少见。无论从酒器的材料还是品种数量上，夏商周三代的酒器较前代都有了质的飞跃。

酒器中的壶主要盛行于春秋战国时期。造型多种多样，有方壶、扁壶、圆壶等，大致特征为：有盖，两侧有耳，腹部较大，颈部较长。商代青铜壶多扁壶，周代时器形渐趋于成熟，东周时则以扁圆壶及方壶作为当时青铜器的代表，外形、纹饰也更加丰富。

莲鹤方壶是春秋中期青铜制盛酒或盛水器，1923年于河南新郑李家楼春秋郑公大墓出土。此壶原为一对，一件现藏于北京故宫博物院，另一件藏于河南省博物院，是河南博物院的镇院之宝。原器通高126厘米，主体部分为西周后期以来流行的方壶造型，器型雄浑大气，装饰华丽，反映了在春秋时期青铜器艺术审美观念的重要变化。

器身上下有各种附加装饰，壶身的纹饰为浅浮雕并有刻镂的龙、凤纹饰。有的是以鸟兽合体的形式表现，布满壶体。有的单体出现，都活灵活现，栩栩如生。圈足上每面装饰有相对的两虎，器盖口沿饰有曲纹装点。壶颈部四面均有龙（兽）形耳，两正侧面作回首反顾的样子，有花冠形角；体积很大，冠与身躯均有镂空的精美花纹。壶腹下部四角又有附饰的有翅膀的小龙，作回首向上攀附的样子。兽角翻卷，角端如花朵形。圈足下有双兽，弓身卷尾，头转向外侧，咋舌，有树枝形角。承托壶身的兽，和壶体上所有附饰的龙、兽向上攀援的动势，相互应合，共同在观者视觉上造成壶身轻盈、移动的感觉。

壶盖上部有重瓣莲花形装饰，向四周翻仰，有力地烘托出盖心一只展翅欲翔的鹤。鹤的形象生动真实，为早期青铜器艺术中所罕见，是春秋时期时代精神的象征。独特的莲鹤造型，反映了一种新的生活观念与艺术观念，洋溢着一种运动的生命力，升腾着舒扬的美感，那种清新自由、轻松活泼的感觉，让人为之倾倒，堪称青铜时代



公孙窹壶　　镶嵌龙凤纹壶　　兽面纹三足壶　　洹子孟姜壶

的绝唱。

莲鹤方壶构图极为复杂，构形设计非常奇妙，铸作技艺卓越精湛。郭沫若对莲鹤方壶评价极高，认为莲鹤方壶不仅代表了极高的艺术水平，还开创了新的艺术风格。

商周以后，随着青铜酒器的逐渐衰落，漆器成为两汉、魏晋时期的主要类型。东汉则以瓷器为主。在历史上，还有由金、银、象牙、玉石、景泰蓝等材料制成的酒器，极具观赏价值。

饮酒器的种类主要有：觚、觯、角、爵、杯、舟等。不同身份的人使用不同的饮酒器，如《礼记·礼器》篇明文规定："宗庙之祭，尊者举觯，卑者举角。"

温酒器，饮酒前用于将酒加热，配以杓，便于取酒。温酒器有的称为樽，汉代流行。

湖北随州曾侯乙墓中的铜鉴，可置冰贮酒，故又称为冰鉴。

在不同的历史时期，由于社会经济的不断发展，酒器的制作技术、材料、酒器的外型自然而然会产生相应的变化；故产生了种类繁多，令人目不暇接的酒器。按酒器的材料可分为：

天然材料酒器(木，竹制品，兽角，海螺，葫芦)；陶制酒器（彝族五嘴救护酒壶)；青铜制酒器；漆制酒器；瓷制酒器；玉器，水晶制品（唐代玉方形杯、玉合杯、玉竹筒形杯)；金银酒器（唐代金杯、唐代银杯、明代金壶、宋代银壶)；锡制酒器；景泰蓝酒器；玻璃酒器；铝制罐；不锈钢饮酒器；袋装塑料软包装，纸包装容器。



方壶　春秋，高84.5厘米，盛酒或盛水器。

020 千古流传的巨匠名剑







黄铜错金剑

东周/汉，长 40.6 厘米

越王州勾剑

战国早期，长 56.2 厘米

剑是古代贵族和战士随身携带用以防身或进行格斗可斩可刺的兵器。两周时期，人们佩剑还表示身份等级。《考工记》记载，士阶层的人，所佩剑的长短重量不同，称之上制、中制、下制，身份对应的是上士、中士、下士。

剑由剑身剑柄两部分构成，每个部分各有称谓。分别为锋、脊、从、锷、腊、茎、格等。初始剑形短小，有短平茎，无管筒，脱胎于短匕首，古人将其插在腰间，剑轻便易使，运用自如，是社会各阶层必备之兵器。

剑最著名的莫过于干将、莫邪、龙泉、太阿、纯钧、湛卢、鱼肠、巨阙等。春秋时的龙泉剑，仍有一只藏于故宫，至今仍很锋利。

干将、莫邪是一对挚情之剑。关于他们的传说，这里摘录一二，与大家分享：

干将、莫邪是两把剑，但是没有人能分开它们。干将、莫邪是两个人，同样，也没有人能将他（她）们分开。干将、莫邪是干将、莫邪铸的两把剑。干将是雄剑，莫邪是雌剑；干将是丈夫，莫邪是妻子。干将很勤劳，莫邪很温柔。干将为吴王铸剑的时候，莫邪为干将扇扇子，擦汗水。三个月过去了，干将叹了一口气，莫邪也流出了眼泪。莫邪知道干将为什么叹气，因为炉中采自五山六合的金铁之精无法熔化，铁英不化，剑就无法铸成。干将也知道莫邪为什么流泪，因为剑铸不成，自己就得被吴王杀死。干将依旧叹气，而在一天晚上，莫邪却突然笑了。看到莫邪笑了，干将突然害怕起来，干将知道莫邪为什么笑，干将对莫邪说：莫邪，你千万不要去做。莫邪没说什么，她只是笑。干将醒来的时候，发现莫邪没在身边。干将如万箭穿心，他知道莫邪在哪儿。莫邪站在高耸的铸剑炉壁上，裙裾飘飞，宛如仙女。莫邪看到干将的身影在熹微的晨光中从远处急急奔来。她笑了，她听

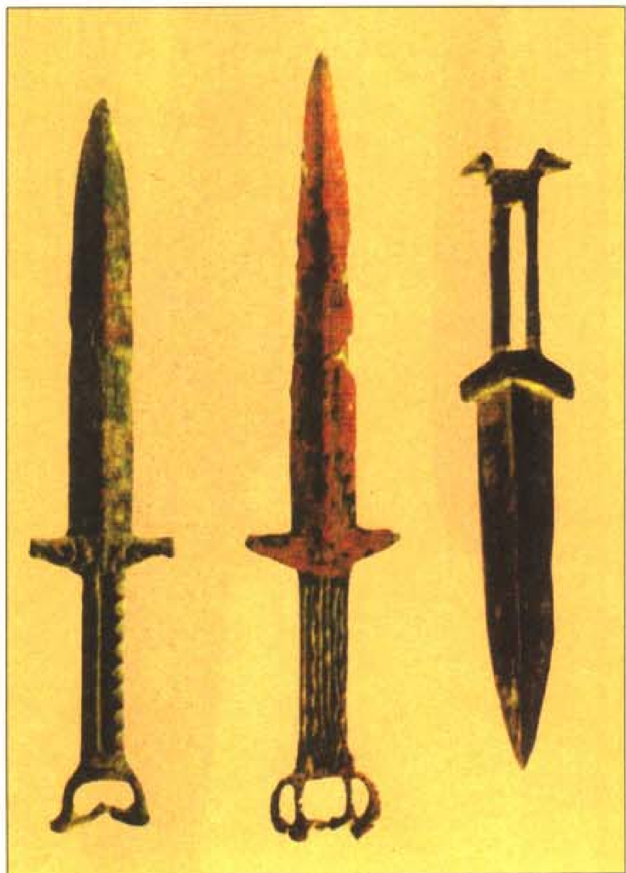
到干将嘶哑地喊叫：莫邪……。莫邪依然在笑，但是泪水也同时流了下来。干将也流下了眼泪，在泪光模糊中他看到莫邪飘然坠下，他听到莫邪最后对他说道：干将，我没有死，我们还会在一起……铁水熔化，剑顺利铸成。一雄一雌，取名干将、莫邪，干将只将“干将”献给吴王。干将私藏“莫邪”的消息很快被吴王知晓，武士将干将团团围住，干将束手就擒，他打开剑匣绝望地向里面问道：莫邪，我们怎样才能在一起？剑忽从匣中跃出，化为一条清丽的白龙，飞腾而去，同时，干将也突然消失无踪。在干将消失的时候，吴王身边的“干将”剑也不知去向。而在千里之外的荒凉的贫城县，在一个叫延平津的大湖里突然出现了一条年轻的白龙。这条白龙美丽而善良，为百姓呼风唤雨，荒凉的贫城县渐渐风调雨顺，五谷丰登，县城的名字也由贫城改为丰城。可是，当地人却时常发现，这条白龙几乎天天都在延平津的湖面张望，像在等待什么，有人还看到它的眼中常含着泪水。六百年过去了。一个偶然的机会里，丰城县令雷焕在修筑城墙的时候，从地下掘出一个石匣，里面有一把剑，上面赫然刻着“干将”二字，雷焕欣喜异常，将这把传诵已久的名剑带在身边。有一天，雷焕从延平津湖边路过，腰中佩剑突然从鞘中跳出跃进水里，正在雷焕惊愕之际，水面翻涌，跃出黑白双龙，双龙向雷焕频频点头意在致谢，然后，两条龙脖颈亲热地纠缠厮磨，双双潜入水底不见了。在丰城县世代生活的百姓们，发现天天在延平津湖面含泪张望据说已存在了六百多年的白龙突然不见了。而在第二天，县城里却搬来了一对平凡的小夫妻。丈夫是一个出色的铁匠，技艺非常精湛，但他只用心锻打挣不了几个钱的普通农具却拒绝打造有千金之利的兵器，在他干活的时候，他的小妻子总在旁边为他扇扇子，擦汗水。



龙首匕 商代晚期

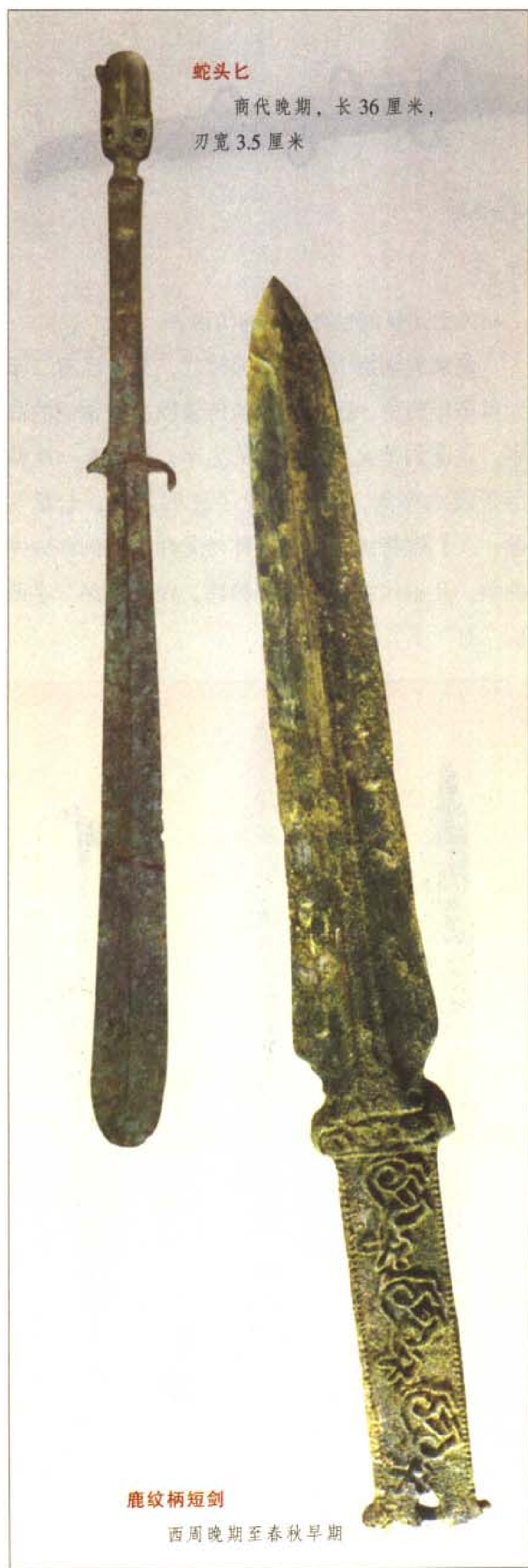
关于龙泉剑也有这样的传说：

龙泉剑创始于春秋战国时代，至今已有二千六百多年历史。民间广泛流传着欧冶子铸剑的故事。龙渊剑是龙泉剑最初的名字。据传有一次欧冶子汲水淬剑，忽然出现了五色龙纹，七星斗像，人们就将铸剑的地方称为龙渊，把剑称为龙渊剑。至唐代因避高祖李渊讳，便把“渊”字改成“泉”字。



短剑

春秋战国，刃部呈柳叶状，尖锐锋利，剑刃中部起脊，贯通剑身；护手铸成圆形兽头；柄尾由两个反向兽头相互连结而成，是北方游牧民族的代表性器物之一。


蛇头匕

商代晚期，长36厘米，刃宽3.5厘米

鹿纹柄短剑

西周晚期至春秋早期

铸剑大师欧冶子。在龙泉市的南溪村，今天还有一座欧冶子将军庙，供奉着这位铸剑大师的塑像。

传说欧冶子是福建闽侯人，他铸造刀剑的技艺，闻名遐迩。为了给勾践铸剑，他来到龙泉。在冷兵器时代，剑是战场上决胜的利器之一，它的品质至关重要。

古人用天上飞来的陨石来制作剑的刃部。因为陨石中所含的铁质远比青铜坚硬，但这种陨铁非常稀少。欧冶子一直在寻找一种与陨铁性能相同的替代材料铁砂。

就是在瓯越之地的秦溪山，欧冶子发现了他苦苦找寻的铁砂矿。之后，秦溪山就成了他的铸剑基地。

关于太阿剑的传说是这样的：吴有干将，越有欧冶子，为图谋霸业，楚王厚待欧冶子之后，请其前往盛产恶金之地的棠溪，铸神兵利器。

欧冶子耗三年，铸三剑，分为龙渊、工布及太阿。

楚王问："为何叫龙渊、太阿、工布？"欧冶子之子风胡子说："欲知龙渊，观其状则如登高山，临深渊；欲知工布，爪从文起，至脊而止，如珠不可衽，文若流水不绝；欲知太阿，观其爪巍巍翼翼，如流水波。"楚王将三剑作为国宝，以昭尊位。又将它们作为武力的象征，四方征讨，平削诸侯。

晋郑王知道楚王有龙渊、工布、太阿三柄神剑，派使者前去索要，楚王不但不给，反而把使者责骂一顿，轰出楚境。

晋郑王大怒，发兵十万，将楚城团团包围。楚王举太阿之剑开城迎敌。

这太阿剑，当年剑师欧冶子炼铸时，雨师扫洒，雷公击橐 (tuó)，蛟龙捧炉，天帝装炭，太乙下观，经过千锤百炼始至成形。挥动如虎啸龙吟，劈山山开，指水水涸，飞起来能取万人首级，晋

国之军怎攻得这神刃利器？楚王挥动太阿宝剑，抽、带、提、格、击、刺、点、崩、搅、压、劈、截、洗、云、挂、撩，如割草切菜一般，杀得晋军三军破败、士卒迷惑，流血千里，猛兽殴逐，江水折扬，尸骨遍野。晋郑王带领残兵败将逃回本土，从此大伤了元气。

遂太阿之神兵威名扬天下。

剑以侠士而扬名，侠士以剑而称雄。早期的青铜剑成形于商朝，发达于春秋晚期至战国时期，吴越两国都以铸剑精良闻名于当世，剑身的花纹神秘华丽，即便是经历了两千五百年黑暗的辗转，依然难掩其锋锐，就如英雄，隔着多少世的岁月，依然在被人景仰。

中国刀剑最高的工艺水准在东汉时代出现的“百炼钢”。百炼，就是“将铁反复加热、折叠锻打一百次，使得杂质尽出，最后锻造出最精纯的钢”。终因太过耗费不实用，“百炼钢”的技术也失传了。

据说，清朝的乾隆皇帝也爱刀剑，而且曾经不惜人力物力，制作了一批款式精美的刀剑，使得当时冶炼刀剑的技术大幅提升。但是清朝扣鸣刀上花纹钢的技术是是从日本、东南亚、中东、印度学习过来的。尽管在两千五百年以前，我们的祖先就已经有了使青铜剑不生锈的技艺，尽管清朝的剑上也有花纹钢，但中国的花纹钢在唐代之后就失传了，世界上最好的花纹钢不在中国，我们古代刀剑的铸造技术，没有流传下来。



人形柄短剑

战国晚期，长20厘米，宽3.5厘米，兵器。剑身中部无脊，两侧有刃。柄作立人形，头顶挽高髻，耳有垂，上身赤裸，短裙，为南方少数民族形象。

青铜剑的长度

司马迁在《史记》中记录了一次著名的谋杀事件。在秦统一中国前一年，强悍的秦军正准备消灭燕国时，一个叫荆轲的使者带着燕国地图来到秦国，献图投降是假，刺杀秦始皇才是真。史记上这样描述：刺客荆轲手持匕首，绕柱奔逃的秦始皇企图拔剑还击，三次拔剑而剑竟然不出。

司马迁解释说，秦始皇的配剑太长了，所以不能及时拔出来。青铜剑一般都是短剑，它无法做长的原因是青铜材料易折断。春秋战国时期，最负盛名的越王勾践剑，全长不过55.6厘米。青铜剑普遍宽而短，60厘米似乎是青铜剑的极限。这种长度的配剑随手就可以抽出，秦始皇怎么可能因为剑太长而拔不出来呢？对于这个解释，历史学家一直很困惑。在青铜时代，铸剑的关键是在冶炼时，向铜里加入多少锡。锡少了，剑太软；锡多了，剑硬，但容易折断。

1974年，考古人员在兵马俑坑中发现了一把完全不同的青铜剑。令专家吃惊的是，这把剑的长度竟然超过了91厘米！

这可能就是当时秦始皇所使用的同类青铜剑，所以，青铜剑的极限长度应当是91厘米（现在所发现最长的）。

T形柄曲刃剑

西周晚期至春秋早期



021 忠贞万古的和氏璧



世代的传说为和氏璧与传国玉玺蒙上了一层神秘色彩。

和氏璧是块美玉，人们送给它的赞誉是“价值连城”的“天下所共传之宝”。和氏璧的传说与楚人卞和有关。

相传，春秋时，楚人卞和在楚山，一说荆山（今湖北南漳县），看见有凤凰栖落在山中的青石板上，依凤凰不落无宝之地之说，他认定山上有宝，经仔细寻找，终于在山中发现一块玉璞。

卞和将此璞献给楚厉王。然而经玉工辨认，璞被判定为石头，厉王以为卞和欺君，下令断卞和左脚，逐出国都。

武王即位，卞和又将璞玉献上，玉工仍然认为是石头，可怜卞和又因欺君之罪被砍去右足。

及楚文王即位，卞和怀揣璞玉在楚山下痛哭了三天三夜，以致满眼溢血。文王很奇怪，派人问他：“天下被削足的人很多，为什么只有你如此悲伤？”卞和感叹道：“我并不是因为被削足而伤心，而是因为宝石被看做石头，忠贞之士被当做欺君之臣，是非颠倒而痛心啊！”这次文王直接命人剖璞，结果得到了一块无瑕的美玉。

为奖励卞和的忠诚，美玉被命名为“和氏之璧”，这就是后世传说的和氏璧。

楚王得此美玉，十分爱惜，都舍不得雕琢成器，就奉为宝物珍藏起来。又过了四百余年，楚威王为表彰有功忠臣，特将和氏璧赐予相国昭阳。昭阳率宾客游赤山时，出玉璧供人观赏，不料众人散去后，和氏璧不翼而飞。

玉辟邪

西汉，高6厘米，长7.8厘米，和田白玉，白玉质地，光洁润泽，局部见红褐沁色。雕刻简练、古朴，器身肥润。





渎山大玉海

元代，高70厘米，口径135—182厘米，此器玉色青白夹带黑色，是墨玉中杂色者，乾隆帝考证为蜀玉。其周身碾琢隐起或深或浅的海龙、海马、海羊、海豚、海犀、海螺、海鱼、海鹿等海中瑞兽13种，神态生动，气势雄伟，是元代玉器中最为硕大的一件。

五十余年后，赵国人缪贤在集市上用五百金购得一块玉。令人始料未及的是，经玉工鉴别，此玉就是失踪多年的和氏璧。赵惠文王听说和氏璧在赵国出现，遂据为己有。

秦昭王获悉此事后，致信赵王说，愿以秦国十五座城池换取玉璧。赵王慑于秦国威力，派蔺相如奉璧出使秦国。机智过人的蔺相如不辱使命，设计取回玉璧，送回赵国。

公元前228年，秦灭赵，和氏璧最终还是落入秦国手中，不幸的是，和氏璧从此从历史记载中消失了。传说中秦始皇统一六国后，将和氏璧制成了传国玉玺。"

不管是真是假，和氏璧在世间的传说中完成了一次飞跃，它成为了权利的象征——传国玉玺。

据说秦始皇统一中国后，确实曾令玉工雕琢过一枚皇帝玉玺，称其为"天子玺"。据史书记载，此玺用陕西蓝田白玉雕琢而成，螭虎钮，一说龙鱼凤鸟钮玉玺上刻文是丞相李斯以大篆书写的"受命于天，既寿永昌"八字。

传国玺问世后，依然难脱其神秘色彩。传说公元前219年，秦始皇南巡行至洞庭湖时，风浪骤起，所乘之舟行将覆没。始皇抛传国玉玺于湖中，祀神镇浪，方得平安过湖。八年后，当他出行至华阴平舒道时，有人持玉玺站在道中，对始皇侍从说："请将此玺还给祖龙（秦始皇代称）。"说完不见踪影。传国玉玺复归于秦始皇。

秦末战乱，刘邦率兵先入咸阳。秦亡国之君子婴将"天子玺"献给刘邦。刘邦建汉登基，佩此传国玉玺，号称"汉传国玺"。此后玉玺珍藏在长乐宫，成为皇权象征。西汉末年王莽篡权，皇帝刘婴年仅两岁，玉玺由孝元太后掌管。王莽命安阳侯王舜逼太后交出玉玺，遭太后怒斥。太后怒中掷玉玺于地时，玉玺被摔掉一角，后以金补之，从此留下瑕痕。

王莽败后，玉玺几经转手，最终落到汉光武



长乐玉璧

东汉，高18.6厘米，孔径2.6厘米，宽12.5厘米，厚0.5厘米，青色，有赭色浸蚀。扁平，上部镂雕篆书"长乐"两字及双螭。螭独角，细颈，曲身，四足，长尾，相对环抱两字。下部为谷纹璧，谷粒较高，排列稀疏。"长"字之上有一扁孔，以备穿系佩带。



玉璧　周代，直径17.3厘米



碧玉龙钮“武当宝玺” 清乾隆，高9厘米

帝刘秀手里，并传于东汉诸帝。东汉末，十常侍作乱，少帝仓皇出逃，来不及带走玉玺，返宫后发现玉玺失踪。旋“十八路诸侯讨董卓”，孙坚部下在洛阳城南甄宫井中打捞出一宫女尸体，从她颈下锦囊中发现“传国玉玺”，孙坚视为吉祥之兆，于是做起了当皇帝的美梦。不料孙坚军中有人将此事告知袁绍，袁绍闻之，立即扣押孙坚之妻，逼孙坚交出玉玺。后来袁绍兄弟败死，“传国玉玺”复归汉献帝。

三国鼎立时，玉玺属魏，三国一统，玉玺归晋。西晋末年，北方陷入朝代更迭频繁、动荡不安的时代。“传国玉玺”被不停地争来夺去。晋怀帝永嘉五年（311），玉玺归前赵刘聪。东晋咸和四年（329），后赵石勒灭前赵，得玉玺；后赵大将冉闵杀石鉴自立，复夺玉玺。此阶段还出现了几方“私刻”的玉玺，包括东晋朝廷自刻印、西燕慕容永刻玺、姚秦玉玺等。到南朝梁武帝时，降将侯景反叛，劫得传国玉玺。不久侯景败死，玉玺被投入栖霞寺井中，经寺僧将玺捞出收存，后献给陈武帝。

隋唐时，“传国玉玺”仍为统治者至宝。五代朱温篡唐后，玉玺又遭厄运，后唐废帝李从珂被契丹击败，持玉玺登楼自焚，玉玺至此下落不明。

由于历代统治者极力宣扬获得传国玺是“天命所归”、“祥瑞之兆”，自宋代起，真假传国玺屡经发现。如宋绍圣三年（1096），咸阳人段义称修房舍时从地下掘得的“色绿如蓝，温润而泽”、“背螭钮五盘”的玉印，经翰林学士蔡京等十三名官员“考证”，认定是“真秦制传国玺”的玉印。然而，据后世人考证，这是蔡



兽面纹玉牌

春秋，高7.1厘米，玉质不辨，灰白斑皮。呈倒梯形，扁状，背平，四边出齿状饰。图纹呈左右对称状，浅浮雕琢，以下端中心位置的饕餮纹面为主轴，左右逐层叠起蟠虺纹、鳞纹、绳纹、勾云纹饰，纵横交错，似龙蟠虎踞，又似卷云漫天，蔚为奇观。琢线碾磨堪称精绝。上下有穿系孔。

京等人为欺骗皇帝而玩的把戏。明弘治十三年(1500)，户县毛志学在泥河里得玉玺，由陕西巡抚熊羽中呈献孝宗皇帝。相传元末由元顺帝带入沙漠的传国玺，曾被后金太宗皇太极访得，皇太极因而改国号“金”为“清”。但清初故宫藏玉玺三十九方，其中被称为传国玺者，却被乾隆皇帝看做赝品，可见传国玺的真真假假实难确定。据说真正的传国玺是明灭元时，被元将带到漠北了。真正的传国玺是否和氏璧所为？又流向哪里？至今众说纷纭，莫衷一是。

明清两朝人士对“传国玉玺”的态度，已经与以往时代有所不同。据《明史·舆服志·皇帝宝玺》载，礼部尚书傅瀚谈及地方送来的传国玺时评论道：“自秦始皇得蓝田玉以为玺，汉以后传用之。自是巧争力取，谓得此乃足已受命，而不知受命以德，不以玺也。故求之不得，则伪造以欺人；得之则君臣色喜，以夸示于天下。是皆贻笑千载。”清高宗御制《国朝传宝记》也说：“会典所不载者，复有‘受命于天，既寿永昌’一玺，不知何时附藏殿内，反置之正中。按其词虽类古所传秦玺，而篆文拙俗，非李斯虫鸟之旧明甚……若论宝，无非秦玺，既真秦玺，亦何足贵！乾隆三年，高斌督河时奏进属员浚宝应河所得玉玺，古泽可爱，又与《辍耕录》载蔡仲平本颇合。朕谓此好事者仿刻所为，贮之别殿，视为玩好旧器而已。夫秦玺煨烬，古人论之详矣。即使尚存，政、斯之物，何得与本朝传宝同贮？于义未当。”

玉玺

玺：又作鉨，即印章。战国时期不论官印、私印都不叫印，而称为“玺”或写作“鉥”、“鉨”，“鈢”字，主是现在的玺字。清代程瑶田作《看篆楼印谱》序时，才把这个字考释出来。汉蔡邕《独断》云：“玺者，印也；印者，信也。”在秦以前尊卑通用，官、私印均可称“玺”。秦以后只有皇帝的印方可称“玺”。沿袭有秦制并略有放宽，如汉代皇帝有6玺：①皇帝行玺，②皇帝之玺，③皇帝信玺，④天子行玺，⑤天子之玺，⑥天子信玺。诸侯王、皇后之印也可以称“玺”。武后（武则天）因她厌恶玺字（玺与息灭的“息”字音通）将玺字改为“宝”字。清代时皇帝的印章称宝也称玺。


金链白玉竹节盒

辽代，高17厘米，宽4.4厘米，白玉琢成的竹节式圆筒形盒，以金链穿系，盒共六节，最上节为盖，下五节为身，两侧出贯耳，两条金链分穿其中。

璧本是中国古代重要的礼器，为六器与六瑞之首。形制为圆形中心有孔的片状玉器。作为重要的礼器，璧包含着极丰富的内容，象征着昊天上帝、君主政权，以及吉兆和吉祥。楚文王将和氏玉以璧命名，足见和氏玉的名贵，后世关于将其制成传国玉玺的传说，终使其名至实归。

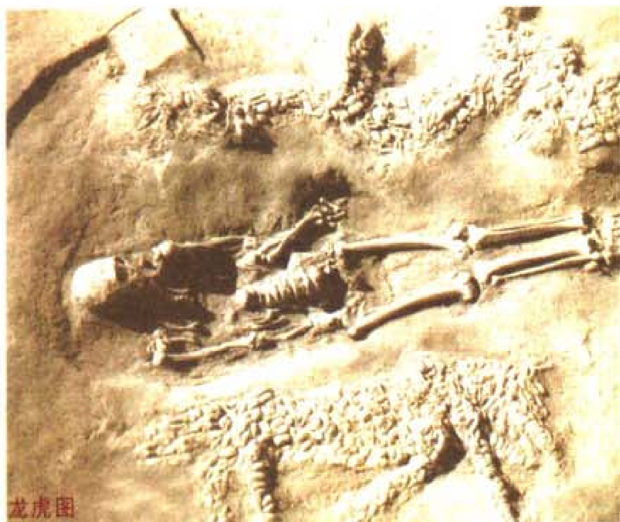

玉印

西汉中期，高2.3厘米，长宽各2.8厘米，玉灰白色。印方形，印钮为一雕琢精致的螭虎，座缘阴刻卷云纹。

022 象征神圣权力和祥瑞的华夏龙



龙对中国人来说，不仅是图腾，是祥瑞，也是民族精神。龙最早在《山海经》中有记载："南方祝融,兽身人面,乘两龙"，"西方蓐收，左耳有蛇，乘两龙"，"东方勾芒，身鸟人面，乘两龙"，"北方禺疆，黑身手足，乘两龙"。



龙虎图

河南濮阳西水坡仰韶文化早期墓葬出土的贝壳堆塑的龙虎图，距今至少有6000年的历史，是中国迄今发现最早的龙虎形象。

中国，是龙的故乡。查海遗址出土的龙形石堆和龙纹陶片，是名副其实的"华夏第一龙"。龙全长19.7米，宽近2米，扬首张口，弯腰弓背，尾部若隐若现。这条石龙，是中国迄今为止发现年代最早的大型龙形象。从形象上和鳞状的纹饰上，都比较接近后世的龙的形象。

1987年7、8月间，考古工作者在河南濮阳西水坡出土距今六千四百多年的一座仰韶文化遗址墓葬中，发现了我国最早的蚌塑龙形，龙形造型大，形象逼真。该墓墓主居中，骨架右侧就是那条沉睡了六七千年的龙，其形呈卷曲奔驰状；骨架左侧为一只快步行走的虎。龙前虎后，气度不凡，可以想象出主人在世时的威仪。龙虎形体由大小不一、形状各异的蚌壳砌塑而成，龙身长2.5米，周身龙鳞结络。龙头、龙尾、龙眼、龙角、龙爪根据蚌壳凸凹对比的特点，经过精心组合，巧妙地刻画出龙的威风八面、目光凛凛的神态，展现了古代艺术的精华。





龙凤纹璧

战国，出廓雕法盛行于战国和汉代，多在玉璧上出现，后世不见用。宋代清代有仿古玉用此法。

此外，绘刻在器物上的龙形很多，内蒙古敖汉旗兴隆洼出土的距今达七八千年的陶器龙纹，陕西宝鸡北首岭遗址出土的距今达七千年的彩陶细颈瓶龙纹等。距今约五千年前的红山牛河梁女神庙还出土过一对玉龙。这些遗存，勾勒出龙的最初影像。

龙在中国的神话与传说中，是一种神异动物，具有蛇身、蜥腿、鹰爪、蛇尾、鹿角、鱼鳞、口角有须、额下有珠的形象。从后来可考的材料看，龙的形象确实是经过不断发展演变的，在漫长的历史过程中经过战争和联合，信奉龙图腾的民族逐渐成为领导，龙的图腾渐成为整个中华民族信奉的旗帜。其他民族原来信奉的图腾的形象逐渐被吸收、被充实到龙的形象中去，因此龙的特征愈来愈多，形象日益复杂和威武。龙的形象说明了中华民族文化构成的多元性。龙是各部落原始图腾的混合物。最初形象各异，昭示着最初氏族文化的各异。最终汇成今天所知道的龙的形象：角似鹿,头似马,项尾似蛇,腹似鱼,爪似鹰,掌似虎,耳似牛，腿似兽的完整形象。

龙是原始人的图腾，是一种只存在于图腾中而不存在于生物界的虚幻生物。史载，华夏始祖黄帝通过和平谈判组建了庞大的氏族联盟。当时每个部族都有自己崇拜的神兽。黄帝就为所有部落创建了一个新的民族图腾，这个图腾具有所有部落神兽的一部分特征，这就是龙的图腾。它的形状，是许多民族图腾形状的集合体。它显示了远古时代，中华大地的不同氏族，在不断联合、兼并、融合的过程中，创造了龙的形象。

前人把龙分成四种：有鳞者称蛟龙，有翼者称为应龙，有角者称虬龙，无角者称螭龙，体小者名蛟，体大者称龙。传说龙能显能隐，能细能巨，能短能长。《说文解字》就说："龙，鳞虫之长，能幽能明，能细能巨，能短能长。春分而登天，秋分而潜渊。"呼风唤雨，无所不能。这



龙形玉环

西汉，直径7.9厘米，和田白玉，黄褐色，晶莹通透。扁平，环形；透雕蟠绕夔龙，首尾相连，器身以阴线琢刻为主。



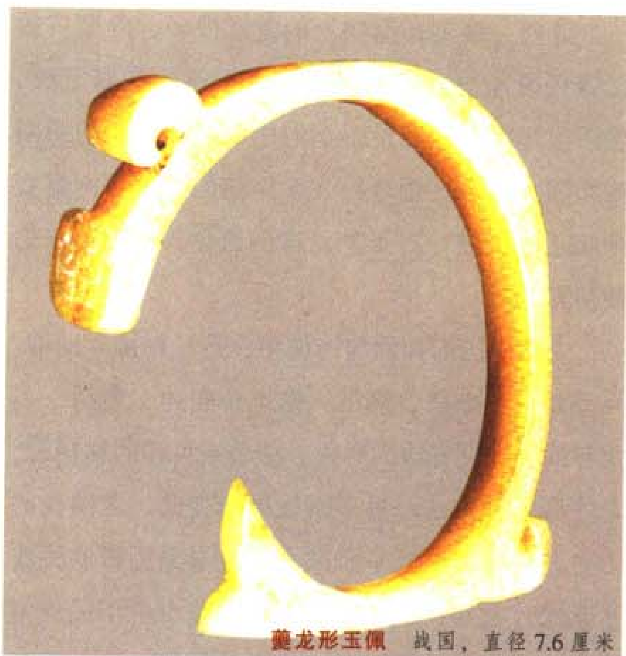
乳钉螭龙纹鉴　战国，径36.8厘米

样一来让人越发感到龙的神秘。在民间是祥瑞象征，后成为皇权象征，历代帝王都自命为龙，使用器物也以龙为装饰。龙被中国先民作为祖神敬奉，普遍尊尚"龙"，中国人经常自称"龙的传人"。龙在神话中是海底世界的主宰（龙王），四海龙王：东海敖广、南海敖钦、西海敖闰、北海敖顺。青脸红须为东，白发须为西，橘黄发须是南，黑发须者为北。

龙与凤凰、麒麟、龟并称"四瑞兽"。（也有许多典籍和史书著作中提到"四瑞兽"分别为：猰貐（yà yǔ）、居、貔、狻猊（suān ní）。）青龙与白虎、朱雀、玄武是中国天文的四象。



龙凤纹玉韘 西汉，长 8 厘米



夔龙形玉佩 战国，直径 7.6 厘米

中国人生活中的龙

龙并不是中国特有的，许多民族都有关于龙的神话传说。但是像中国这样，以龙为荣、为尊，而且各种事物都多少跟龙有点儿关系的国家却是绝无仅有的。龙在中国传统的十二生肖中排列第五。在中国，带有龙名的地方数以千计，其中又有以数字为题的，如吉林省的二龙、江西省的三龙、辽宁省的四龙；有些以龙的身体为题，如江西省的龙头、四川省的龙角、贵州省的龙额、黑龙江省的龙爪；有些以龙群为题，可以组成龙王、龙母、大龙、小龙、金龙、木龙、水龙、土龙等等。中国含“龙”字的江河，可查的就有四十多个，而我们熟识的黄、青、赤、白、黑龙，就分别在四川省（黄龙河）、河北省（青龙河和赤龙河）、天津（青龙湾河和黑龙港河）、甘肃省（白龙江）、上海（白龙港河）和黑龙江省（黑龙江），有以它们命名的江河。几乎每一省都有龙江、龙湖、龙山、龙洞、龙泉、龙潭，还有数不清的龙王庙。

日常生活中也有龙的踪迹。衣有龙袍、龙冠；食有龙虾、龙眼、龙须面；建筑有龙宫、龙亭；行有龙舟、龙车。家具有龙椅、龙床。正月十五要舞龙灯，五月端午要赛龙船。动物有龙马、龙蚤；植物有龙葵、龙舌兰、龙须草、龙须菜、龙柏、龙爪槐。风水宝地叫龙穴，抽水的水车叫龙骨水车，大吊车叫龙门吊。天上有龙星，地下有龙脉。古代的类书中和龙有关的名词不下数百。一千年前编辑的《太平广记》搜集的龙的神话小说，就有81则。在中国，龙简直无所不在。龙的文化，源远流长。

龙生九子是指龙生九个儿子，九个儿子都不成龙，各有不同。所谓“龙生九子”，并非龙恰好生九子。中国传统文化中，以九来表示极多，有至高无上地位，九是个虚数，也是贵数，所以用来描述龙子。龙有九子这个说法由来已久，但是究竟是哪九种动物一直没有说法，直到明朝才出现了各种说法。明代一些学者对诸位龙子的情况均有记载，但不统一。

《中国吉祥图说》记：

老大囚牛，喜音乐，蹲立于琴头；

老二睚眦（yá zì），嗜杀喜斗，刻镂于刀环、剑柄吞口；

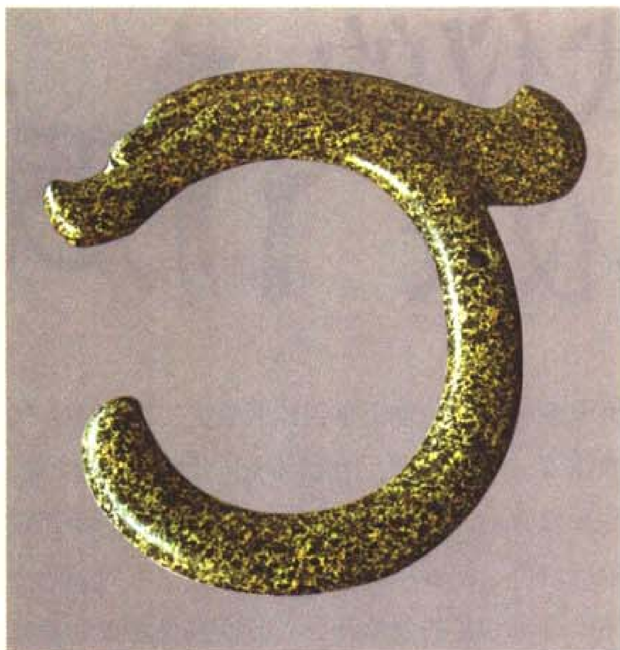
老三嘲风，平生好险，今殿角走兽是其遗像；

四子蒲牢，受击就大声吼叫，充作洪钟提梁的兽钮，助其鸣声远扬；

五子狻猊，形如狮，喜烟好坐，倚立于香炉足上，随之吞烟吐雾；

六子霸下（也有另一种名字，方框内的看成一个字，“虫八”“虫夏”），又名赑屃（bì xì），似龟有齿，喜欢负重，碑下龟是也；

七子狴犴（bì’àn），形似虎好讼，狱门或官衙正堂两侧有其像；



玉龙

红山文化，高29厘米，径4厘米，玉龙体卷曲呈"C"字形，吻部前伸上翘，上吻端弧形，钻双鼻孔。下颌平齐，与额处一样都刻较细阴线网格纹。嘴紧闭。双眼突起，形如柳叶。由额上脊背处的长鬣后披，端部宽大，上扬似钩。鬣中间起棱线，端部打洼，边缘斜削成锐刃。龙背中间有一钻孔，供穿绳系挂。玉受沁，通体呈黑白花斑。沁色真实自然，器表温润亮泽。罕有。



游龙谷纹玉璧

西汉，外径8.8厘米，内径4.3厘米，厚0.4厘米，和田青玉，呈湖绿色略带乳白斑。两面琢刻以减地谷纹，中心透雕一游龙，龙体昂首挺胸，开口卷尾，作腾跃状；阴刻线流畅而有力，内外沿有斜面突棱。

八子负屃（fù xì），身似龙，雅好斯文，盘绕在石碑头顶；

老九螭吻（chī wěn），又名鸱尾或鸱（chī）吻，口润嗓粗而好吞，遂成殿脊两端的吞脊兽，取其灭火消灾。

龙从它诞生以后，便逐步遍布中国古今社会生活、百姓生活的各个角落，融入了人们的心灵，成为人们尊崇和喜爱的艺术形象，从日常生活的陶器、青铜器、瓷器、绘画、玉器到象征皇权统治的皇家玺印，处处留有其灵动的身影。



玉凤

商，长13.6厘米，厚0.7厘米，黄褐色。体扁，略呈"C"形，两面饰纹相同。凤圆眼，啄如鸡，三个柱冠顶部相连，短翅微展，翅上以剔地阳纹饰翎。长尾自然弯曲，尾翎分开。细腻滑润，光素无纹。身前有镂空孔，腰间两侧各有一外凸圆钮，钮上有圆孔，可供佩挂。此玉凤琢磨精巧，是早期玉凤的代表作。

023 威严武仪的铜车马仪仗



《铜车马》铜制，高104.2厘米，全长328.4厘米，马高92厘米，总重约1200公斤，创作于秦朝，出土于陕西临潼秦始皇陵西侧通往地宫的甬道中。

这是1980年冬天在秦始皇陵西侧地下约七米处挖掘出土的两辆大型铜车马之一。这两件作品都为单辕，四马，单御者编制，尺寸约为车马实际大小的二分之一。一号车为伞盖，驭手呈站立姿势，其伞盖为圆型，车厢为方型，取天圆地方之意；二号车为篷盖，驭手作跪姿。这里介绍的是已经修复的二号车。

这件作品中，车马结构完整，挽具齐全，装饰物和一些小型构件由金银制成，显得异常富丽堂皇。铜车结构十分精密，镂雕成菱形花纹格的车窗启闭自如，金属鞍辔上雕有精美的花纹装饰，辔绳婉转灵活。整个车通体彩绘，工艺精湛，气魄恢宏。车上的驭手神情专著，显得老成持重。他戴冠佩剑，衣纹稠叠，十分富有质感。面部被敷以白色，但唇与双颊是粉红的，白色的领子上还绘有朱红色的菱形花纹。四匹铜马都被处理成白色，装饰有大量金银构件，造型基本相同，又在统一中进行了变化。

这件作品的真正价值在于它反映出秦代工艺制作的高超水平。同时，它是目前发现年代最早、形体最大、保存最完整的铜铸车马，对研究中国古代车马制度、雕刻艺术和冶炼技术等，都具有



秦始皇陵铜车马

极其重要的历史价值。

遥想当年秦始皇巡游天下，必是车马仪仗浩浩荡荡，一派气吞山河之势。1980年，在秦始皇帝陵车马坑出土的两辆大车马似乎在诉说着当年的光景。“四马驾一车”，应该是他乘的车吧？

关于皇帝自古是“天子驾四”还是“天子驾六”，这已经是学术界纷争了两千来年的一桩悬案，但秦始皇帝陵车马坑出土的两辆大车马确实是“四马驾一车”。

2002年10月，“天子驾六”终于在洛阳周王陵遗址出土，是否就能破解“天子驾四”还是“天子驾六”之谜呢？

“天子驾六”车马坑南北长42.6米、东西宽7.4米，葬车二十六辆、马六十八匹、犬七只、人一位，车子呈纵向东西两列摆放，头南尾北，其中驾马六匹者一辆、驾马四匹者八辆、驾马两匹者十五辆。西列车队从北往南数第二辆车子的车辕两侧共置六马——东侧三匹侧卧向东，西侧三匹侧卧向西，排列整齐有序，清晰地表示着这六匹马和这辆车组成六马驾一车的关系。天子之居东周王城内的六马驾一车遗存无疑是古代文献中记载的“天子驾六马”的考古遗存。

“天子驾六”车马坑阵容显赫、规模宏大，考古专家认为该车马坑不仅为目前全国仅见的两座东周时期的大型车马坑之一，更重要的是，它的发现解决了自汉代以来夏商周三代“天子驾六马”与“天子驾四马”的争论（至少在东周时期“天子驾六马”是存在的），让我们找到了东周王陵的遗址——在“天子驾六”车马坑周边四万平方米的范围内，考古工作者共发现或钻探到东周时期的陪葬车马坑或马坑三十多处、墓葬七百多座——而确认这些墓葬是周王室家族墓葬的关键，就是“天子驾六”的发现。

“驾六”主人的墓葬在车马坑西南二十多米的地方，墓呈“甲”字形。后考古学家从“天子









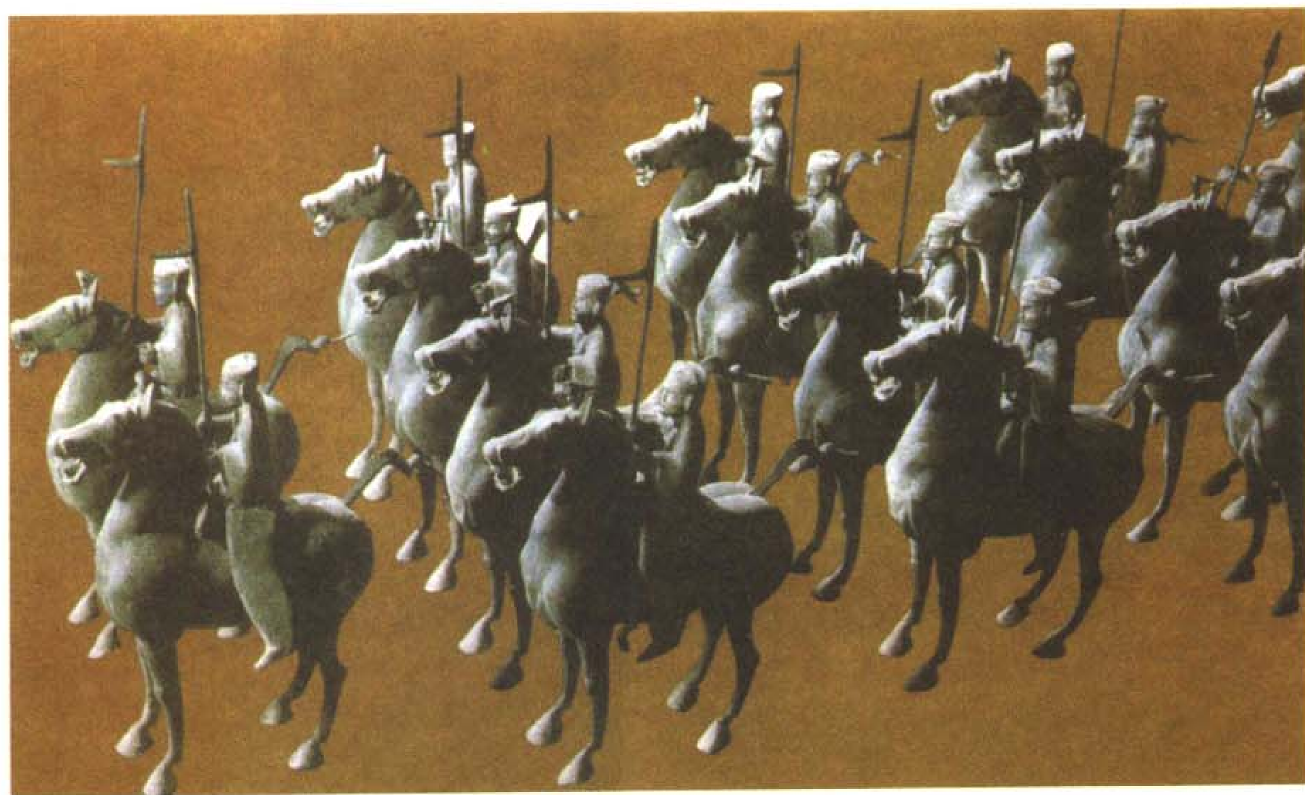
走向盛唐的车马仪仗队



走向盛唐的车马仪仗队

驾六”以及出土陶器上刻写的“私官”字样推定：陵墓主人是秦始皇的祖母夏太后，正在发掘的巨型墓葬则是她两千多年来的“安身之地”。这是中国迄今为止发现的规模最大的战国秦到汉早期的单人陵园，如果同秦始皇陵相比，堪称中国第二大墓陵。

根据文献记载，六匹马之车，夏商周时期只有天子才能驾乘，因此一直被称为“天子之乘”，天子一般都是在祭天、检阅等特殊的场合才使用。“天子驾六”与“天子九鼎”一样，是神圣不可僭越的。先秦时期，马车不仅是代步与炫耀身份的工具，更是战争中最主要的“攻守之具”。战国以后，战争由过去的“中原逐鹿”扩大到北方山地和江南水乡地区，战车才逐渐失去了以往的重要地位；汉代以后，曾盛极三代的战车终于退出了历史舞台。但“驾六”作为一种礼制并没有退出



持戟骑士俑出行仪仗队

东汉，武士高 30 厘米，马高 40—42.5 厘米，身长 33—35 厘米

青铜武士、骑马各 17 件，呈前进队列。武士跨坐马鞍上，戴帽，穿交领服，左手执辔，右手举戟。

历史。曹操经不怎么当家的皇帝恩准，才敢享受“驾六”待遇；陪葬于唐太宗身边的“昭陵六骏”也印证了这一礼制的延续。无论是过去的马车还是现在的轿车，都烙着乘舆等级的历史印记。

其实，“天子驾六”不过是国之不国的周礼的载体与遗存。

秦陵铜车马是青铜文化和车马文化的杰出体现。它的产生不是偶然的，秦铜车马是青铜器发展和青铜文化积累的必然结果，是青铜文化的集大成者；秦陵铜车马的产生是车马文化积累和车制发展的必然结果。秦陵铜车马的制造技术，是今天的人们造不出来的合金。合金技术是20世纪的发明，但中国人早在两千二百年前就有了。中国古代没有机床、电，没有精密机械制造设备，铜车马凭的是铸造工艺。那些细小的扣件、零件、马身上的鬃毛全是铸造出来的。铸造技术要控制火的温度、合金的比例，那时没有温度计，没有那么多品种的金属。它到底是如何做到的？这是一个悬案。但是，不管怎样铜车马告诉我们中国


青铜辇车

两千年前的金属材料技术和铸造工艺，比现在还要高超。

铜车马反映了中国当时的科技水平，比埃及金字塔更让人不可思议。金字塔谜在建筑技术，铜车马谜在材料科技、工业技术，也是化工科技，是当时全人类的先导性技术。

德国奔驰公司，花几十万欧元订制了一个铜车马仿制品，放在奔驰公司接待室，告诫人们，中国人早在两千多年前就造出了这么先进的车，不能骄傲啊。



秦始皇铜车马，秦始皇的陪葬品。用青铜铸造而成，并配有大量的金银饰品，车身通体施以彩绘，工艺精湛，气魄恢宏。

024 造型质朴的茂陵石雕



霍去病墓石雕是汉代茂陵石刻的代表，也是汉代石刻的最高成就。

霍去病，汉武帝时的名将，打击匈奴，战功赫赫，只可惜英年早逝，死的时候方24岁。为颂扬霍去病击败匈奴的历史功绩，表彰他的卓越功勋，汉武帝为他筑了个象征祁连山的陵冢——茂陵。



汉·霍去病墓石刻像

霍去病墓石雕以马踏匈奴为主体性雕像，运用象征手法，以战马喻主人的英勇豪迈，以马脚下的匈奴喻霍去病击败匈奴的业绩。整个浮雕作品有马踏匈奴主像及跃马，卧马，卧牛，伏虎，野猪，野人，人与熊，怪兽食羊，卧象，蛙，蟾等十四件。运用了圆雕、浮雕和线刻技法，运用了天然岩石的外形，抓住了对象的神态特征，“特别在表现各种动物的造型上，惟妙惟肖，生动传神，皆蕴含着饱满的生机，或腾跃或宁息，生态万般，无不各具其妍，韵致宛然。质朴而有灵趣，力雄风雷，气势浑厚磅礴，有着强烈的艺术感染力。”

霍去病墓石雕和散置在墓冢的巨石共同烘托出祁连山的意境，将雕塑作品与周围环境紧密联系在一起。气势恢弘，蕴涵力量。

后人评价：“霍去病墓石雕群作品是中国古代雕塑接收外来艺术，明显接收中亚和西亚艺术加以融会贯通的结果。这种避免早期雕塑技法尚见生拙的弱点，发扬气势雄浑优势和内在力量处理的方式，成为汉代艺术的一大特色。在创作上寓巧成拙，寓精于朴，强调意象，堪称古代雕塑中的划时代之作。”

在艺术表现上具有如下特征：

1.墓与石雕的总体设计象征祁连山的自然面貌特征，石刻动物与真形等大或更大，原本错位于墓冢周围，表现出荒野险恶境界，烘托出英雄生前战斗的艰苦环境，加深了表彰英雄的主题。

2.马踏匈奴主像，原立于墓前，马的昂首挺立与威风凛凛，和被踩在马蹄下的匈奴入侵者狼狈挣扎的丑态，形成鲜明对比，表现出具有象征意义的典型形象，用写实和浪漫相结合的表现手法，从而明确地揭示出主题思想。

3.各种动物的形象雕刻，因势象形，把圆雕、浮雕、线刻结合使用，不拘泥于外形细微末节的精雕细刻，而是抓住形态和性格的主要特征，以大刀阔斧的手法删繁就简，突出表现其茁壮质朴的气质神态，似而不似，静中寓动，如卧马正在休息中即将跃起的神态，伏虎那种结实的身躯和凶猛而机警的性格，都很巧妙地表现出来。

4.艺术风格上，造型质朴简练，气魄深沉雄大，是封建社会上升时期生气蓬勃的时代精神面貌在艺术上的鲜明反映，是我国石刻雕塑艺术的典范。

茂陵石雕石刻栩栩如生，各具特色。怪兽食羊，长274厘米，宽220厘米，依石块自然形态就势刻画，怪兽的眼与嘴透露着凶残和贪婪，线条简练准确，用线雕勾勒出怪兽的前肢，用石面自然形状表现羊身上的肌肉，羊在怪兽中挣扎的痛苦表情，通过前蹄的用力和肌肉的抽搐，形象地再现出来，结构十分巧妙，形成紧张恐怖的气氛，产生出一种强烈的艺术感染力。

马踏匈奴，高168厘米，长190厘米，是霍去病墓上最具纪念意义的石刻作品，马的气势轩昂，庄重有力，威风凛凛，一个战败的匈奴仰面倒在马下，手持弓箭，呈恐惧状，形象生动地反映了当时人们对霍去病战功的赞扬，象征着正义不可战胜的伟大力量，雕刻手法朴实浑厚，具有高度的概括力和大胆的想象力。现藏于茂陵博物馆。

卧牛，长260厘米，宽160厘米，成功地表现了牛的温良驯服、粗壮有力的特点。神情安详宁静，显示出坚韧耐劳、质朴敦厚的性格，圆睁的眼睛，肥大的喘息的鼻和宽厚的嘴，使牛的形象更为真实而生动。

跃马，高150厘米，长240厘米，其头部线条刚健有力，眼眶呈三角形，炯炯有神，前半部几笔大的勾勒，流畅遒劲，极富于动感，前蹄紧扣地面，前肢弯成直角，形象刻画出了烈马一跃而起的瞬间动态，刻工简练而精巧。

卧象，高58厘米，长180厘米，宽103厘米，前肢盘曲，表现出睡眼惺松的憨态，鼻子斜搭在前足上，宁静中透出顽皮可爱的神情，头部轮廓

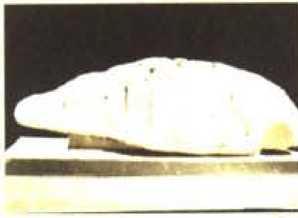

马踏匈奴


卧牛


卧马


跃马


伏虎


野猪


卧象

采用圆雕的手法，刻画出了小象的温驯性格，栩栩如生。

野猪，长163厘米，宽62厘米，刻画手法简洁，猪的双目锐利，尖嘴前伸，缩颈贴耳，显得顽劣而又机警，拱身伏地，形象非常逼真。

茂陵

茂陵是西汉武帝刘彻的陵墓。位于西安市西北40公里的兴平县城东北南位乡茂陵村。现为全国重点文物保护单位。

武帝建元二年（前139），武帝刘彻在此建寿陵，公元前87年武帝死后葬于此。茂陵建筑宏伟，墓内殉葬品极为豪华丰厚，史称“金钱财物、鸟兽鱼鳖、牛马虎豹生禽，凡百九十物，尽瘗藏之”。

相传武帝的金缕玉衣、玉箱、玉杖等一并埋在墓中。当时在陵园内还建有祭祀的便殿、寝殿，以及宫女、守陵人居住的房屋，设有五千人在此管理陵园，负责浇树、洒扫等差事。而且在茂陵东南营建了茂陵县城，许多文武大臣、名门豪富迁居于此，人口达二十七万七千多人。茂陵封土为覆斗形，现存残高46.5米，墓冢底部基边长240米，陵园呈方形，边长约420米。至今东、西、北三面的土阙犹存，陵周陪葬墓尚有李夫人、卫青、霍去病、霍光、金日磾等人的墓冢。它是汉代帝王陵墓中规模最大、修造时间最长、陪葬品最丰富的一座，被称为“中国的金字塔”。

卧马，高144厘米，长260厘米，头部平仰，一只前腿向前伸出，马蹄用力着地，另一只前腿微屈抬起，准确细致地表现了卧马由静而动的动作过程，挽起的马尾，突出战马的特点，庞大的躯体，成为一种顽强不屈的力量的象征。

伏虎，长200厘米，宽84厘米，着重刻画其机警凶猛，伺机捕获猎物的兽中之王形象，刀法简洁，全身刻有条纹，显示了皮毛的丰满、轻柔和斑斓，尾粗有力，卷曲在背上，更增添了其咄咄逼人的威猛气势。

石人，高222厘米，宽120厘米，人的面相表情奇特，头部后仰，嘴大露齿，后掌置胸前，表示匈奴被西汉王朝击溃后垂头丧气、无可奈何的神态。

人与熊，高277厘米，宽172厘米，采用大胆夸张的手法，缩小熊的比例，突出巨人硕大的头部和粗壮有力的身躯和四肢，再现了一位力士和一只恶熊搏斗的情景，显示了人决心征服自然界任何天敌猛兽的坚强意志。

石鱼，高50厘米，长112厘米，宽41厘米，利用原石尖端，刻出鱼头，并大致刻出鱼尾、鳍等部分，古典朴拙，不仅实用，且有美感。



《漠北之战》绘画

蛙，高55厘米，长285厘米，体形抽象写意，整体艺术加工痕迹极少，状如天然原石，突出重点，巧夺天工，充分显示了返璞归真、追求神似、大胆想象的艺术风格。

蟾，高70厘米，长154.5厘米，宽107厘米，体形似蛙而口中有齿，头部简练概括，鼻孔异常富有深度感，口裂自然，嘴下两条线纹尤能表现皮层的质感，后半部由大块棱面来显示后肢，具有非同凡响的高度概括性，从侧面看去，不仅轮廓像蟾，而且姿态盎然，有欲跃入水前的动态。

石鱼，高55厘米，长112厘米，宽44.5厘米，这件鱼形石刻背上平阶部分，疑曾作“座子”用，推想前一鱼形石刻，可能用途相似。

茂陵石雕以其高超的艺术表现力和充满阳刚之美而闻名于世，纵观中国历史上的墓陵石雕尚有诸多优秀的作品。如唐朝昭陵的“昭陵六骏”。昭陵是唐太宗李世民和文德皇后的合葬墓，位于陕西省礼泉县。墓旁祭殿两侧有庑廊，“昭陵六骏”石刻就列置其中。石刻中的“六骏”是李世民经常乘骑的六匹战马，它们既象征唐太宗所经历的最主要六大战役，同时也是表彰他在唐王朝创建过程中立下的赫赫战功。白居易诗中曾云：“太宗旨在振王业，王业艰辛告子孙”，为了告诫子孙创业的艰辛，同时也对与他相依为命的六匹骏马的怀念，李世民在贞观十年（636）诏令画家阎立本先把“六骏”形象画出，然后令工艺家阎立德刻在石屏上，置于昭陵北麓祭坛之内。“昭陵六骏”采用高浮雕表现手法雕刻而成，是中国古代雕刻艺术的珍品。六匹骏马的名称：一是飒露紫，二是拳毛（騧guā），三是青骓，四是什伐赤，五是特勒（或称勤）骠，六是白蹄乌。石刻所表现的六匹骏马三匹作奔驰状，三匹为站立状。六骏均为三花马鬃，束尾。这是唐代战马的特征，其鞍、鞯、镫、缰绳等，都逼真地再现了唐代战马的装饰。在20世纪初曾被美国商人勾结国内古董商将昭陵六骏中的“飒露紫”和“拳毛騧”盗卖，现藏在美国费城宾夕法尼亚大学博物馆。另外四骏即“特勒（或称勤）骠”、“青骓”、“白蹄乌”、“什伐赤”，古董商又勾结美国商人将其打成块企图装箱盗卖运往国外，后被爱国民众发现追回，现收藏在西安碑林博物馆中。



石马



东汉·石兽



石牛

025 雄健猛峻的秦陵随葬陶俑



人死后埋葬要备棺椁，办衣衾，置鼎簋尊壶酒食之具和钟鼓编磬之属。古人认为死后灵魂不灭，为了使死的人能在另一个世界里像他活着一样生活，尽享人世的欢乐，于是产生了随葬用的俑人，后来又扩大到有生命的家禽牲畜、陪葬车马及侍从，以及想象中的神灵。

俑的身上负载着活人的希冀，承载着古代社会的各种信息，从舆服制度、军阵排布、生活方式乃至中西文化交流都有重要的意义。

最早的俑见于安阳殷墟商代王室墓，与人一起殉葬的有一双手被绑缚的奴隶俑。代替人殉旧俗的随葬俑从东周至宋代约兴盛了一千五百年，一千五百年的岁月交替，随葬俑种类的变化，勾勒出了古代雕塑艺术发展的脉络以及历代审美习尚变迁的轨迹，为今天的人们了解中国古代雕塑艺术史提供了不可或缺的珍贵实物资料。

陶俑数量居中国古代各类俑中最多，外有木、石、瓷、铜、银等材料俑。俑的分类无统一标准，





一号坑全景

一般都依其身份、依其姿势与持物、依其族属而定名数种。

据资料载：中国的俑发轫于商，至东周时代渐趋流行。在山西长子县春秋晚期晋国墓中发现的四件木俑仍与人殉同存，是人殉没落、以俑代替活人随葬之风初兴的特征。至战国，湖南、湖北、河南楚墓中流行木俑，多为侍卫俑和女侍俑。北方诸国多为乐舞俑，而且多用陶塑，未见木制。



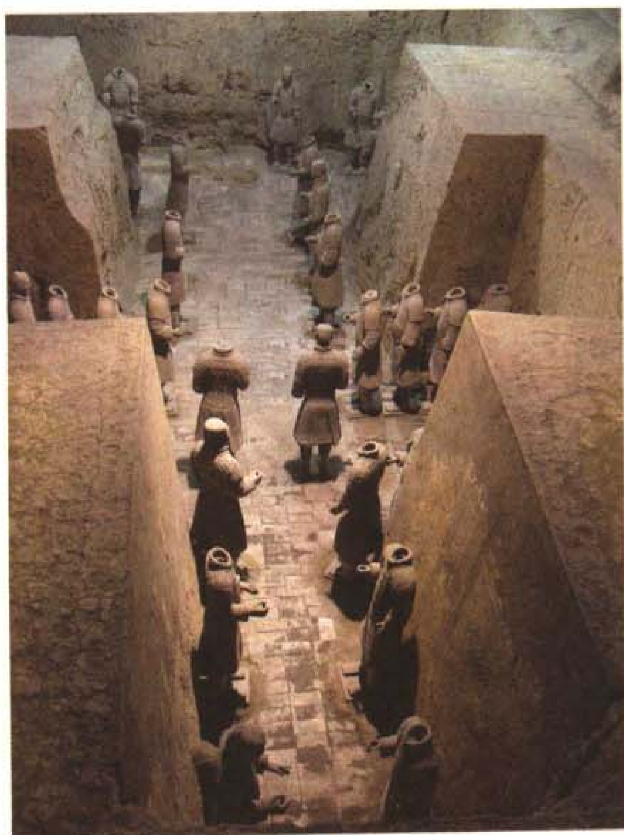
一号坑局部

《吕氏春秋·节丧》说："国弥大，家弥富，葬弥厚，含珠鳞施。夫玩好、货宝、钟、鼎、壶、鉴、舆、马、衣、被、戈、剑不胜其数，诸养生之具无不从者。"一代封建帝王秦始皇的陪葬物更是超越前代。

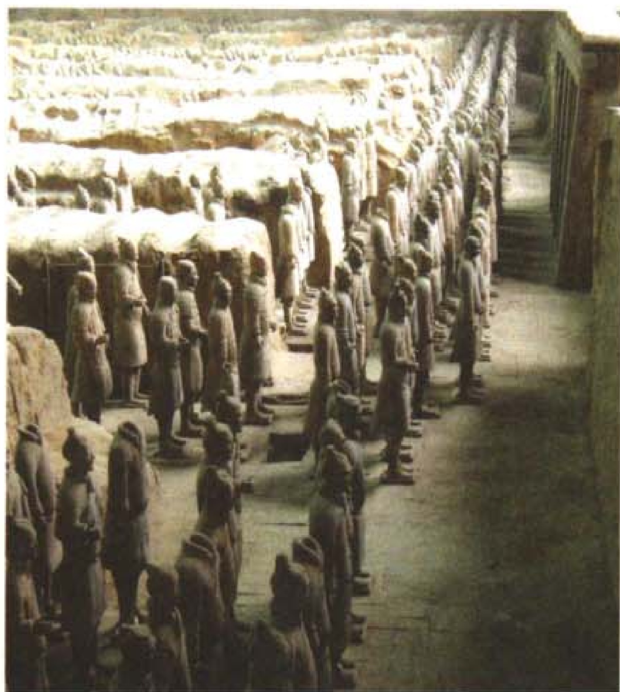
1974年春，在陕西临潼秦始皇陵东侧发现了大规模兵马俑群。秦始皇陵的兵马俑被称为"世界第八大奇迹"。"它摹拟了千古一帝的送葬军阵。数量庞大、形体壮硕、气势慑人，千人千面，蔚为壮观，是中国古代陶塑艺术的空前之举。"虽然气势博大，巍然壮观，但它仍不是整个秦陵的核心。作为大秦帝国军队的缩影，兵马俑坑中的俑军阵不过是陵区里一百八十多个陪葬坑中的三个而已，而且远在陵园的核心——封土堆以东1.5公里外。

秦始皇在地上创造了一个崭新的大秦帝国，在地下也修建了一个举世无双的皇陵，它集先秦历代墓葬之大成，极大地影响了其后两千年的帝王陵寝制度。

从秦王嬴政即位起，到秦始皇帝死后一年，秦陵的修造历经三十八年。在此期间，大秦帝国扫平六合号令天下，五百多年的孜孜追求在十年间终成现实，万世帝国梦想日益膨胀。秦始皇帝陵修得前无古人，后世亦为之惊叹。最初修陵的



三号坑陶俑



秦陵一号坑局部

也许不过万人，扫平六合之后，征发来的刑徒劳役达七十余万。

据说，兵马俑坑等一些重要项目就是在这一时期完成的。但它却栖身于陵园墙垣之外，因为秦陵的构思规模宏大却缺乏规律性与整体规划，随时随地迸发的异想天开的创举层出不穷。遗憾的是陵园还没有完成，秦始皇就在出巡途中猝死，他在活着时终没有见到自己寝陵的完整模样，但这并不影响寝陵工程的延续。后续工作由他的儿子秦二世来完成。直至秦末战争爆发，个别项目仍未最后竣工，也为后人留下了更多的猜想和不可预知的秘密。

秦始皇帝陵是中国第一座皇家陵园，在中国近百座帝王陵墓中，以其规模宏大，埋藏丰富著

秦始皇

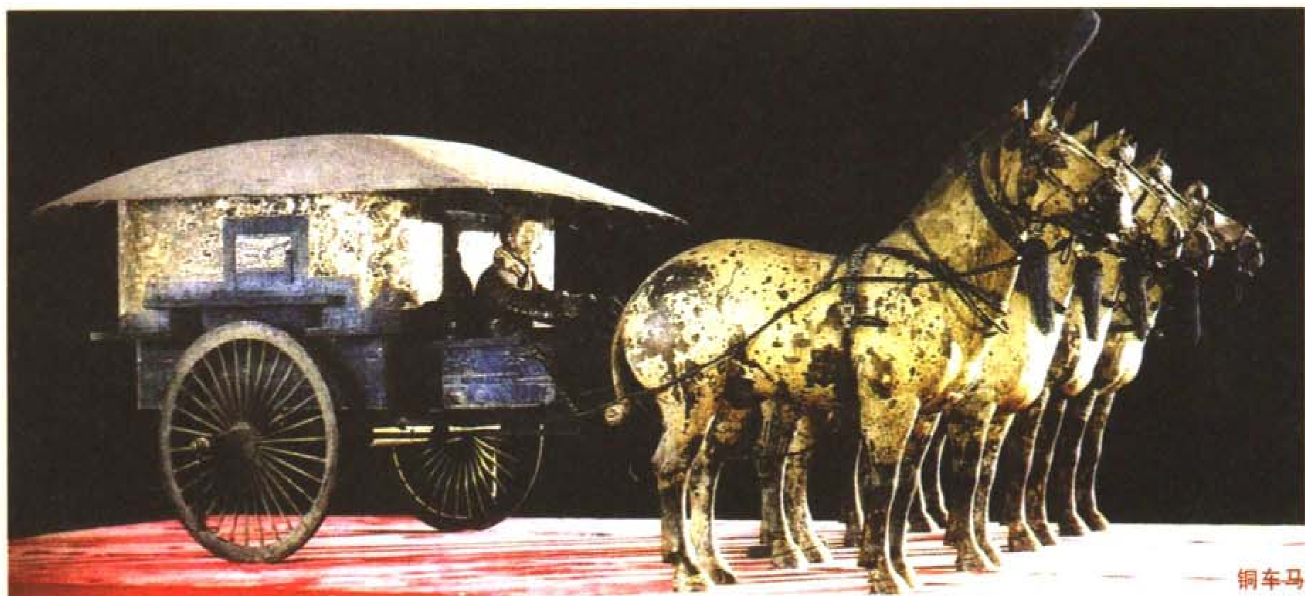
即嬴政（前259—前210），秦庄襄王之子（有人说他是吕不韦的私生子），中国历史上杰出的政治家、军事家、统帅。13岁即王位，39岁称帝。战国末年，秦国实力最强，已具备统一东方六国的条件。

秦王政初即位时，国政为相国吕不韦所把持。公元前238年，他亲理国事，免除吕不韦的相职，并任用尉缭、李斯等人。自公元前230年至前221年，先后灭韩、魏、楚、燕、赵、齐六国，终于建立了中国历史上第一个统一的、多民族的、专制主义中央集权制国家——秦朝。

秦王嬴政统一六国后，认为自己“德兼三皇，功包五帝”，于是决定保留“皇”（“皇”在金文中是光辉、美丽、伟大的意思）字，兼用古帝位的称号，将古代传说中最尊贵的神和人——三皇五帝的称号，合而为一，号称“皇帝”。秦始皇自称始皇帝，宣布子孙称二世、三世，以至万世，代代承袭。随后，他在全国范围内废除分封制，代以郡县制；在皇帝的直接控制下，建立自中央直至郡县的一整套官僚机构。以秦国原有的法律令为基础，吸收六国法律的某些条文，制定和颁行统一的法律。将原六国贵族豪富迁至关中、巴蜀，以防止他们的分裂复辟活动。又明令禁止民间收藏武器，销毁没收得来的武器，铸造12个金人。在经济上推行重农抑商政策，扶植封建土地私有制的发展。

在文化思想方面，以秦国通行的文字为基础制定小篆，颁行全国。始皇三十四年，下令销毁民间所藏《诗》、《书》、百家语，禁止私学。随后因求仙药的侯生、卢生逃亡，牵连儒生、方士四百余人，而将其全部坑杀于咸阳。

秦始皇在统一六国之后，修建豪华的阿房宫和骊山墓，先后进行五次大规模的巡游，在名山胜地刻石纪功，炫耀声威。为求长生不老之药，又派方士徐福率童男女数千人至东海求神仙等等，耗费了巨大的财力和人力，加深了人民的苦难。三十七年，秦始皇巡游返至平原津得病。于是作书命长子扶苏送葬，并继嗣帝位。行至沙丘（今河北广宗西北），秦始皇病死。赵高勾结始皇少子胡亥和李斯，伪造遗诏立胡亥为太子，并赐扶苏死。秦二世胡亥即位后不久，即爆发陈胜、吴广领导的农民大起义。秦朝灭亡。


铜车马

称于世。古埃及金字塔是世界上最大的地上王陵，中国秦始皇陵是世界上最大的地下皇陵。

在陵园里，秦始皇生前一切享用的东西应有尽有。在陵园里，他和生前一样出游，于是就有了陪葬的车马仪仗；

在陵园里，他和生前一样骑射打猎，于是就有了象征着上林苑的珍禽异兽坑；

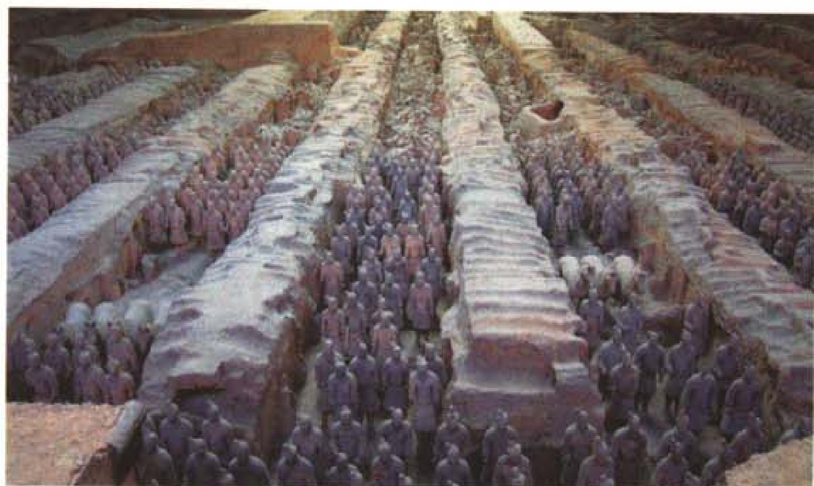
在陵园里，他还是和生前一样指挥着万马千军，于是就有了守卫他地下王国的数以千计的兵马俑；

在陵园里，他还是和从前一样钟爱骏马美驹，于是就有大量马厩坑，数百匹骏马为其陪葬。所有的这一切都在冥冥中昭示着秦王依然是地下王朝的至高统治者，无论是地上还是地下，他都需要人们的仰视。

秦皇陵兵马俑坑有一号、二号、三号三个大坑，成品字形排列，总面积达两万多平方米。估计埋有秦俑数千余件。最早发现的是一号俑坑，呈长方形，东西长，南北宽，四面有斜坡门道，一号坑为步兵部队，东西长230米，南北宽62米，深约5米，面积为14 220平方米。左右两侧又各有一个兵马俑坑，现称二号坑和三号坑。二号坑呈曲尺形，面积为5 000平方米它是由骑兵、战车和步兵（包括弩兵）组成的多兵种特殊部队。三号坑呈凹字形，面积为520平方米，内有驷马战车一乘，卫士俑六十八件，似为统帅一、二号坑的指挥机关。三个坑共有七千余件陶俑、一百余乘战车、四百余匹陶马和数十万件兵器。

秦兵马俑场面宏大，威风凛凛，队列整齐，展现了秦军的编制、武器的装备和古代战争的阵法，反映了秦朝兵强马壮的阵容，可以说是一幅威武雄壮的古代军事画卷。秦兵马俑皆仿真人、真马制成。陶俑身高1.75—1.95米，多按秦军将士的形象塑造，体格魁伟，体态匀称。陶俑又按兵种的不同分为步兵俑、骑兵俑、车兵俑、弓弩手、


三号坑出土的陶俑


一号坑全景

将军俑等。这些雕像虽然都是类型化的人物，但并不千篇一律，几乎每一件陶俑都有其典型的性格特征。

步兵俑身着战袍，背挎弓箭；

骑兵俑大多一手执缰绳，一手持弓箭，身着短甲、紧口裤，足蹬长统马靴，准备随时上马拼杀；

车兵俑有驭手和军士两种，驭手居中，驾驭着战车，军士分列战车两列，保护驭手；

弓弩手张弓搭箭，凝视前方，或立姿，或跪姿；

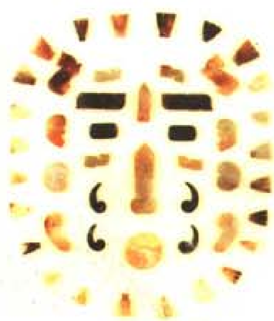
将军俑最具神采，秦朝的雕塑家们不仅塑造了不同的将军外形特征，而且还创造了不同的个性和气质。有的聪慧机敏，血气方刚，有的深谋远虑，运筹帷幄，还有的老成持重，遇事不惊，神态自若，表现出临阵不惊的大将风度。二号兵马俑坑出土的将军俑，位于长方形车阵的左后角，是此车阵的高级将领。他头戴鹖冠，前庭饱满，二目炯炯有神。身穿双重长衣战袍，胸前覆有鱼鳞铠甲，下穿长裤，足穿翘尖履。双臂弯曲，双手相握置于腹前，手下似持一长剑，长形脸，一把中须，神态雍容儒雅，刚毅自然，沉稳平静，好像手握雄兵百万，成败在胸，表现出身经百战，临危不惧的大将风度和运筹帷幄，决胜于千里的信心。一号兵马俑坑出土的将军俑，通高1.97米，位于战车后（车为木质，已朽）。在车迹右侧伴出有鼓的遗迹一处，可知是掌握金鼓指挥军队的高级将领。此俑身穿双重长衣，外披彩色鱼鳞甲，双肩有短小的披膊（即护肩甲），胫部缚护腿，足穿方口齐头翘尖履，头戴鹖冠。双手交垂于腹前作拄剑状，其附近伴出青铜长剑一柄。身体强壮，长方面庞，两颊长满浓须，面容严肃，气质威武。


骑士俑


将军俑

陶马高1.5米，长2米，体形健硕，肌肉丰满，昂首伫立，鬃毛分飞，表情机警敏捷，匹匹都像是奔驰战场的骏马。这些都显示了秦始皇威震四海、统一六国的雄伟军容，表现了极高的造型艺术，是世界上独一无二的文化艺术宝库。

026 向往世俗的金缕玉衣



玉衣，又称玉匣，早在周秦时就有了，时称“鳞施”。据《吕氏春秋·丧葬》高诱注：“施于死者之体，为鱼鳞也。”为帝王贵族之家厚葬之用。不过真正有实物例证的玉衣是在汉代。

金缕玉衣是汉代规格最高的丧葬殓服,大致出现在西汉文景时期。据《西京杂志》记载，汉代帝王下葬都用“珠襦玉匣”，形如铠甲，用金丝连接。这种玉匣就是人们日常所说的金缕玉衣。当时人们十分崇信玉可以防精气外泄，玉衣能够保持尸骨不朽，同时更把玉作为一种高贵的礼器和身份的象征。当时的王公侯爵已有用玉、革等材料混合制做的服装、铠甲，以显示其所谓高贵的身份地位。也许正是由此才有了死后也要穿上生前就已享受的荣华富贵。又据《续汉·礼仪志》记载：“由于等级不同，玉衣又分金缕，银缕，铜缕三种。”皇帝国戚按身份等级以用此衣。汉代葬制，皇帝死用金缕玉衣，诸侯王用银缕，士大夫用铜缕。其中，遇有皇帝特别恩宠的诸侯王或大将，也有赏赐金缕玉衣随葬的。

汉代皇帝和贵族，死时穿的“玉衣”（又称“玉匣”），是用许多四角穿有小孔的玉片，用金丝、银丝、铜丝或丝线编缀起来的，分别称为“金缕玉衣”、“银缕玉衣”、“铜缕玉衣”、“丝缕玉衣”。

迄今为止,我国已经出土玉衣的西汉墓葬共有十八座，金缕玉衣墓有八座，共发现九件金缕玉衣。其中最具代表性的是河北满城一号墓出土的中山靖王刘胜的金缕玉衣，在他墓中出土的两件金缕玉衣也是我国考古出土中，时代最早、保存最完整的。制作完成这样的玉衣要由上百个工匠花了两年多的时间完成的。整件玉衣设计精巧，做工细致，是旷世难得的艺术瑰宝。1968年，这



金缕玉衣

西汉，通长182厘米，黄色。包括头罩、脸盖、上衣前后片、左右袖筒、左右手套、左右裤筒、左右足套及遮挡等部分。玉片多为梯形和多边形，少数为三角形和不规则的四边形，正面抛光，色泽协调一致。金丝较粗，断面为圆形，两端细锐便于穿孔。连缀时为相邻四片的四孔用两根金丝由背面十字交叉对角相连，穿孔到正面后，再交叉向右拧成圆结。



金缕玉罩

件金缕玉衣出土时，轰动了国内外的考古界。

满城汉墓出土的玉衣是西汉汉景帝刘启之子、中山靖王刘胜和妻子窦绾穿的。金缕玉衣外形如同人体，分为头部、上衣、裤筒、手套和鞋五部分，全部用玉片拼成，再用金丝加以编缀。刘胜的玉衣长1.88米，共用了2 498片玉片组成，共用金丝1 100克，脸盖上刻制出眼、鼻和嘴，现藏于河北省文物研究所。

从外观上看“玉衣”的形状和人体几乎一模一样。头部由脸盖和脸罩组成，脸盖上刻制出眼、鼻和嘴的形象。组成脸盖的玉片绝大部分是长方形的小玉片，双眼和嘴是在较大的玉片上刻出，鼻子是用五块长条瓦状玉片合拢而成，惟妙惟肖。上衣由前片、后片和左、右袖筒构成，各部分都是彼此分离的；前片制成胸部宽广、腹部鼓起的体型，后片的下端做出人体臀部的形状。裤由左、右裤筒组成，也是各自分开的。手部做成握拳状，左右各握一璜形玉器，足部作鞋状。一些玉璧，以及饭含、佩带之物等。前胸和后背共置玉璧十八块，并有一定的排列方式。在“玉衣”的头部，有眼盖、鼻塞、耳塞和口含，下腹部有罩生殖器用的小盒和肛门塞，这些都是用玉制成的。另外，颈下有玛瑙珠四十八颗，腰部有玉带钩。整套“玉衣”形体肥大，披金挂玉，全长1.88米，共用玉片2 498片，金丝约1 100克。玉片的角上穿孔，用黄金制成的丝缕把它们编缀。

金缕玉衣具体由何人所设计并无史料记载。1968年西汉刘胜和窦绾夫妇墓中发掘出的两套完整的古代帝王贵族的葬服“金缕玉衣”，距今已有两千多年的历史。

银缕玉衣目前仅发现一件，是1970年在徐州市东汉彭城刘恭后裔墓中发现的。玉衣长1.70米，共用玉片2 600块，银丝800克左右。现存于南京博物馆。

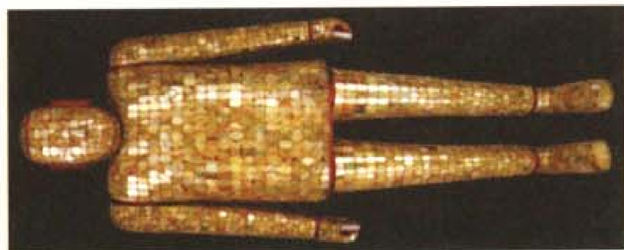


丝缕玉衣

西汉早期，通长173厘米，宽44厘米。玉衣由头套、衣身、袖筒、手套、裤筒和鞋组成，共用玉片2 291片。外貌如人形，其中头套有鼻无耳，由头罩、面罩两部分扣合而成；上衣分前、后两片，为对襟式。头套、手套和鞋所用的玉片加工较细致，厚薄均匀，两面光滑润泽，边角有穿孔，以便丝线穿缀，里面再用丝绢衬贴加固。躯干部位所用玉片多为废料或边角料，厚薄不一，无孔，系粘贴在麻布衬里上，表面用窄的朱丝带作对角粘贴，组成菱形网格状的地纹，四边再以宽带粘贴成纵横方格，其图案显得规整华丽。









玉人

西汉中期，高5.4厘米，和田白玉，玉呈白色，通灵晶莹，玉感强烈。人物造形古朴，神态安详，刀法流畅，雕磨光滑；底面随刻铭文“维古玉人王公延十九年”。

“银缕玉衣”是古代用银缕（线）缀连玉片而制成铠甲形状，穿在死者身上的葬服，也称玉匣，或“玉柙”。

1973年亳州考古工作者在城东南郊董园村一号东汉墓中，发掘银缕玉衣一具，由于该墓已多次被盗，银缕抽空，玉片被毁，仅有残留的玉片散乱在墓室中。其中，较完整者仅剩头部和一只鞋。亳州出土的残破玉衣，是继1968年河北省满城西汉中山靖王刘胜墓出土“金缕玉衣”后，出土的第一具“银缕玉衣”。

据《水经注》载和考古专家论证：根据这具出土的银缕玉衣推断，位于亳州城南郊的一号汉墓应为曹操父曹嵩之墓，因嵩居大司农、大鸿胪、太尉等官职，算是极品了，故着银缕玉衣。

铜缕玉衣到目前为止共发现十二件，年代均为西汉中期到东汉晚期。东汉灭亡后，魏文帝于黄初三年（222）下诏禁止使用玉衣，所以自曹魏以后就不再使用玉衣随葬了。

由于金缕玉衣象征着帝王贵族的身份，有非常严格的制作工艺要求，汉代的统治者还设立了专门从事玉衣制作的“东园”。这里的工匠对大量的玉片进行选料、钻孔、抛光等十多道工序的加工，并把玉片按照人体不同的部分设计成不同的大小和形状，再用金线相连。制作一件中等型号的玉衣所需的费用几乎相当于当时一百户中等人家的家产总和。用金缕玉衣作葬服不仅没有实现王侯贵族们保持尸骨不坏的心愿，反而招来盗墓毁尸的厄运，许多汉王帝陵往往因此而多次被盗。从三国时期，魏文帝曹丕下令禁止使用玉衣始，玉衣就在中国历史上消失了。

中山靖王刘胜

是汉景帝的庶子，母亲为贾夫人。刘胜在前元三年被父亲封为中山王。汉武帝刚即位，大臣都因为七国之乱的教训，对诸侯王进行百般挑剔，动不动就上告诸侯王的过失。建元三年，刘胜和代王刘登、长沙王刘发、济川王刘明一起到长安朝见弟弟汉武帝。汉武帝设宴款待他们，刘胜听见奏乐就哭了出来。汉武帝问他缘故，他借机向弟弟控诉被国相吹毛求疵，动不动就要进谗言。文辞雄壮，条理分明。汉武帝于是要求有司不得再欺凌诸侯王。一时之间，刘胜被誉为“汉之英藩”。

也许是深自韬晦，刘胜从此以后把精力全部转移到了酒色上面，光儿子就生了120多个。但他没有酒色过度，当了42年中山王才死去。汉武帝采纳主父偃的削藩建议，准许诸侯王把自己的封地分给其子，由国家封他们为列侯。刘胜有20个得宠的儿子分期分批被封为列侯。但不幸的是在汉武帝元鼎五年（前112），有11个儿子因为在进献给宗庙用于祭祀祖先的黄金里弄虚作假，被革除了爵位。

027 充满政治教义的汉画像石砖



汉代画像石是以石板为材料表现当时现实生活和流行故事的艺术形式，是我国两汉时期的重要美术作品，是两汉文化的重要组成部分，主要用于墓室、墓前祠堂、石阙等墓葬建筑的建造与装饰。它产生于西汉，主要流行于东汉时代，又称汉画像石。画像石和画像砖是雕饰图像的砖石。画像石砌筑于墓室,也有一些画像石用于装饰。



东汉羊尊酒肆画像砖

1986年发现于四川彭县升平乡。画面展现了在具有汉代木结构特点酒肆内，酒老板正忙于沽酒与客的热闹场面。表现了东汉时期商业景象的繁荣。



酿酒画像砖

1978年出土于四川新都。此画像砖场面再现了东汉时酿酒作坊的生产情景。

西汉、东汉两汉时期，随着封建社会的日益巩固和上升，社会经济的繁荣和发展，其绘画艺术，在战国绘画发展的基础上，融合战国时期地域不同的绘画风格，展现出新的面貌，形成雄厚博大、昂然向上的时代风格。画像石是这一时期较有特色的审美艺术形式。随着儒家思想的确立，两汉绘画更加重视政治功能和伦理教化作用。

汉画像石是汉代人主要雕刻在墓室、祠堂四壁的装饰石刻壁画。画像石是作为随葬品镶嵌在墓室内的，它是墓主生前官宅府邸的缩影，它在内容上包括神话传说、典章制度、风土人情等各个方面。在艺术形式上它上承战国绘画古朴之风，下开魏晋风度艺术之先河，奠定了中国画的基本法规和规范。

汉画像石同商周的青铜器、南北朝的石窟艺术、唐诗、宋词一样，各领风骚数百年，成为我国文化艺术中的杰出代表和文化艺术瑰宝。

画像石广泛分布在黄河长江流域，最多的在山东、河南、江苏、陕西、山西、四川等地，湖北、浙江、安徽、北京、天津等地也有少量发现。

画像石的题材相当广泛，内容十分丰富，有生产生活、历史故事、远古神话、先哲圣迹、天文星象等，主要可分为以下6类：

1.庄园经济条件下的生产劳动。主要有农耕、收获、放牧、采桑、纺织、采盐等，作品记录生产过程或特点胜于刻画人的神态。

2.体现墓主人仕宦身份、经历的礼仪与象征

物。有数量众多的车骑出行、射猎、谒见、属吏、武库、收租、讲学、建筑等画面。

3.墓主人生活。有以人、物数量多为特点的燕居、宴饮、宾客、庖厨、乐舞、百戏、博弈等画面，它们描绘的并非是具体的某次活动，而是贵族地主典型的社交与享乐方式。

4.历史故事和历史人物像。前者如有周公辅成王、荆轲刺秦王、二桃杀三士，泗水捞鼎、季札挂剑、大禹治水等等，后者多反映孔子及其弟子的活动及烈女、孝子的事迹，如孔子见老子、赵氏孤儿等，作品反映出当时流行的忠勇、仁义、节孝等道德伦理，带有明确的政治褒贬倾向。

5.神话故事、祥瑞物象与天象图。这类作品呈两种面貌：一种主题单一，如西王母、后羿射日等基本上是远古神话情节不断蜕变后的固定造型；另一种则二位一体或三位一体，即神、祥瑞物象与方位、日月星座功能同一、形象复合的伏羲、女娲、嫦娥以及龙、虎、鹿、羽人、朱雀、



神农治水画像石

东汉，纵105厘米。此画像石于1956年在江苏铜山出土。左图刻神农手执耒耜，牵一大鸟，体现神农为农业始祖，神农身旁刻一月，有玉兔蟾蜍，下刻一药兽，表示神农为医药治病的创始人。右图刻洪水滔天，鲧治水失败被杀，禹承父志，治水成功的故事。反映了人对战胜自然的向往。

玉璧、仙草等神和具有神格的物象。

6.各种以植物为母题的花纹和图案。其中部分象征吉祥意义，主要作为画像石的边饰，也有单独的画面。

汉画像石中，历史故事的题材占据主要位置，并且十分重视绘画的政治功能和伦理教化作用。据记载，汉武帝晚年曾召黄门画者画周公辅成王故事以赐霍光，东汉光武帝在宴见臣下时，被身



西王母、历史故事车骑画像石

东汉，纵 73 厘米，横 68 厘米。此画像石 1978 年出土于山东嘉祥宋山村，为减地凸面线刻。画面上下分四层，一层西王母端坐，两旁有羽人侍奉；二层为周公辅成王故事；三层为晋骊姬谗害太子申生故事；四层为二骑一车，左边一人捧盾躬迎。

旁屏风上图画的烈女像所吸引而“数顾视之”，梁皇后“常以烈女图画置于左右，以自监戒”。《西京杂记》上所载羊胜（西汉时人）所作的《屏风赋》，这样描述屏风的装饰：“饰以文锦，映以流黄，画以古烈。”汉画像石历史人物故事画流行于东汉时期，大都集中在山东，山东的历史人物故事画又大都集中在武氏祠。

从现今发现的遗迹内容上看，有帝王类：如传说中的伏羲、女娲，以及祝融、神农、黄帝、颛顼、帝喾、尧、舜、禹、武王、成王等人。作为反面人物的夏桀，也在画像中出现。诸侯类：如齐桓公、鲁庄公、吴王、秦王、韩王、赵襄子、晋灵公等人。圣贤名臣类：如孔子、老子、管仲、蔺相如、廉颇、范雎、魏无忌（信陵君）、赵宣孟等人。孝子类：如曾参、闵子骞、老莱子、丁兰、魏汤、邢渠、董永、孝孙原谷、韩伯榆等人。刺客类：如曹沫、专诸、聂政、豫让、荆轲、秦舞阳、要离等人。列女类：如京师节女、齐义继母、梁节姑姊、钟离春、楚昭贞姜、鲁秋胡妻、梁高行、王陵母、金日磾母等人。义士类：如义羊公、三州孝人、侯嬴、朱亥、颜叔、范雎、灵辄、程婴等人。

具有典型教义的有孔子见老子、大禹治水、周公辅成王、荆轲刺秦王、泗水捞鼎、二桃杀三士、孔子拜师图、管仲射齐桓公、丁兰立木为父、季札挂剑、管仲射小白、桑下饿人、武氏祠帝王图、梁高行拒王聘、柳下惠坐怀不乱、闵子骞驾车失棰、聂政刺韩王、齐义继母、王陵母伏剑、孝孙救祖父、要离刺庆忌、赵盾救灵辄、赵氏孤儿、专诸刺王僚、二十四孝图等。

《荆轲刺秦王》是武氏祠较著名的作品。武氏祠分为四个石室，建于公元47年，题材多为神话和历史人物。所刻图画均采用阳刻阴线表现。《荆轲刺秦王》是诸多故事中最精彩的一幅。图中所绘是图穷匕见，情况处于十分危急之时的场景，图中共刻绘了五人形态：嬴政绕柱避走，作仓皇逃遁状，神态充满惊愕急骤的表情；荆轲见事已危殆，急将手中短剑掷向嬴政，却因心慌力猛，短剑直刺入宫廷上立柱之中；太医紧抱荆轲；而阶下秦舞阳早已吓得魂不附体，匍匐在地；地上一匣内盛作为见面礼的樊将军於期的首级；远处一卫士似已冲破禁令正欲上前解救。整幅图抓住了秦廷行刺的刹那间场面，充分表现了当时人物的内心活动和外部姿态。作者在狭小的空间中紧紧抓住动人一刻，深入表现，无论是画面布局还是人物形态的描绘、动势均表现出高超的技艺，是一难得的具有较高艺术价值的作品。



舂米画像砖

1955年四川彭山出土的东汉时期舂米画像砖，表现了汉代作坊用踏碓舂谷的情形。



观伎画像砖

东汉，1954年四川成都扬子山出土。



集市书像砖

汉代集市书像砖，反映了汉代市场交易兴旺的情景。书面中左右的人物都在市棚下作交易；中间上、中、下三组似正在以物易物。书面左右上角刻有“北市门”、“南市门”等字。

在武梁祠西壁上刻着《大禹治水》的画像，夏禹头戴斗笠，左手前伸，右手执耒耜，回首而顾。身旁榜题曰：“夏禹长于地理，脉泉知阴，随时设防，退为肉刑。”禹父鲧因治水失败被处死之后，三年不腐，化作生有三足一角的黄龙（也有说化作黄熊），腹破而生禹。禹名文命，因封于夏，故称夏禹。禹长大成人后，代父继续治水患。他在接受帝舜的命令后，新婚四天就离家赴职。他乘车行路，乘船渡水，穿山越岭，实地考察，在外生活十三年，数过家门而不入，开凿了九条山脉，疏通了九条大河，修治了几个大湖，使河流顺势而下，从此除去了水患。舜年迈之后，禅天下于禹。禹继承帝位后大会诸侯于今天浙江的会稽，死后就地安葬。今绍兴还有大禹陵和禹王庙供人们凭吊。

周公辅成王源自历史史实周公助成王摄政，周公名旦，周文王的儿子，周武王的弟弟。曾帮助周武王开创了周王朝八百年的基业，为西周的开国重臣。武王建立周王朝之初，殷的余部及东夷势力仍强。周武王三年（前1025），西周的开国君主周武王去世，此时周成王姬诵才12岁，尚年幼。周公怕天下人因武王死而背叛朝廷，就代主摄政，替成王处理国家大事。对此，有些大臣就散布流言说：“周公要夺权。”面对诽谤，周公对这些大臣说：“我所以不避嫌疑代理朝政，是怕有人背叛周朝，无法向三位先王交代。先王创业，经历了长期艰难困苦，刚刚成功。现在武王去世，成王年幼，我是为了守住周朝的大业，才这样做的。”从此周公就背对椅壁，面向南方，接受诸侯的朝拜。不久有人乘机造反，周公果断地举兵东征，平定了叛乱，稳定了周王朝。后来成王长大，具有了单独处理国事的能力，周公还政于成王，勤谨谦恭地听命于成王，辅助成王，成为历史佳话。

这些历史人物故事，反映出两汉时期的封建统治阶级，以古为鉴，以善为师，以恶为戒，为世人树立忠、孝、仁、义、礼、智、信、节的榜样，以求社会风气良好，从而达到巩固封建统治地位的目的。两汉时期读书人比较讲究名节，朝廷又设立乡老专管教化，凡是孝子、顺孙、贞女、义妇、让财、救难，可为楷模者，都挂匾表其门第。所以，有善行者其门生、故吏、故友，必为之刻石立碑，并上报朝廷。当然其中也不乏夸大或虚妄的成分，但也有真实感人的部分。因此，两汉时期大部分时间，社会秩序相对稳定。这些历史故事画，对宣传社会道德，巩固封建秩序，起了一定的历史作用。

画像石内容因地而异：山东以历史故事、战争、刑徒为主，河南以天象、杂技、斗兽、收租为主，陕西以农作、祥瑞物象、云气蔓草为主，江苏以纺织、犁耕为主，四川以宴饮、伏羲、女娲等为主。

画像石是汉代厚葬习俗的产物。墓室是墓主生前环境的缩影。画像石在墓中一般分布为：墓

门带朱雀、龙、虎铺首衔环，或文武门吏；中心位置的前室或主室壁画、横楣上为阙、车骑、宴饮、乐舞；后室或侧室壁上是庖厨、农作等；后壁上方是西王母，室顶是天象图；祥瑞物与图案则穿插于壁面、立柱与室顶上。在以祭祀为主要用途的地面祠堂中，画像石依题材集中分处各壁，历史人物与孝子烈女故事居壁面中间位置，神话故事在三角楣上，构成适于观看的形象层次。石阙上的画像石主要起装饰作用，龙虎衔璧为主要内容，车骑及其他祥瑞物镶嵌于阙基和檐额等处。但各区又各有自己的特点，如陕北画像石的精美作品主要集中在由门楣、立柱、门扇结合的墓门上，四川画像石主要在中室壁面中段形成一条饰带，装饰意义代替了具体的象征。

就总体艺术风格而言，汉画像石有一种震撼人心的气势美。神话传说、历史故事或人物形象，轮廓飞扬流动，铺天盖地满幅而来，著名的“车马出行”、“荆轲刺秦王”及激烈紧张的各种战斗、戏剧性的场面、故事都是在一种快速运动和力量中展现出磅礴的“气势”。画面上几不留白，饱满实在、粗犷朴实、古拙浪漫。

汉画像石艺术创作以现实生活中的物象为依据，极尽夸张变化之能事。其刀笔所向重在捕捉物象特征的势态，追求的不是自然主义的真实美，而是追求整体的神似美，这种神似美有着明显的浪漫主义色彩，使物体的生命得到了升华，更加传神，更能给人以无限的想象空间。

南阳是我国出土汉代画像石的主要地区，全国馆藏汉画像石六千余块，而南阳藏有两千余块，占全国的三分之一，数量居全国之冠，是我国目前建馆最早、藏品最多、规模最大的石刻艺术博物馆。南阳画像石以内容丰富，题材广泛，风格粗犷豪放而著称于世，更以朴拙丰蕴的文化内涵和很高的艺术价值而为社会所重视。

泗水捞鼎

相传夏禹继天子位后，颁夏历于万国，作贡法达九州，致使天下一统，政治一新。

过了几载，九州所贡之金年年积多，怎样使用这些贡金？大臣去请示夏禹。夏禹想起黄帝轩辕氏时，功成铸鼎，鼎成仙去之事，也想把这些贡金铸成鼎，可又怕引起诸侯不满，就变通了一下：按九州方圆铸成九个鼎，哪一州的贡金，就铸哪一州的鼎，将那一州内的山川形势都铸在上面，并把禹治水时所遇到并画下的奇神怪兽一起铸在上面。将来鼎成之后，设法拓出图像，昭示九州百姓，使他们知道哪种是神，哪种是怪。以后他们进入山林川泽里时，不会分辨不出。大臣听后说道：“这个办法对老百姓是很有好处的，可这九个鼎就要重大非凡了。”夏禹说：“就是要它重大，越重大越不可随便迁移，保留得越久远。”他还告诉负责铸鼎的大臣，要把鼎铸成五个阳鼎，四个阴鼎，以适合五应阳法，四象阴数之说。

又过了两三年，大臣来报，九鼎成功了。夏禹大喜，便吩咐把九鼎都迁到安邑来。但九个鼎又重又大，从铸地荆山（陕西富平县西南）到安邑路又很远，中间还隔条大河，迁移不易，足足用了几十万人夫，花了几个月的时间才迁到。夏禹一看阳鼎五，阴鼎四，鼎上画图精妙异常，心中大喜，奖赏了铸鼎人员。从此，这九个鼎就成了国家最重要的宝贝。有谁要想夺天子之位，不必说夺天下，只说要问九鼎的大小轻重，就可知他是想夺天子位了。这就是问鼎天下之意。后来夏被商灭，九鼎迁于商都——亳邑。商为周灭，九鼎又迁到周朝的镐京。周成王在洛阳建新都，又先把九鼎安在郏鄏地方，谓之定鼎，也就是表示天下安定了。九鼎成为周之国宝。周朝为秦始皇的父亲昭襄王所攻，取了九鼎，迁之于秦。但有一个忽然飞入泗水之中，沉匿起来不可得。其他八个，到秦灭之后，也无可考了。

秦始皇泗水捞鼎的故事，见于《史记》和《水经注》。

据传周显王四十二年间，九鼎沉没在泗水深潭中。秦始皇时，他到峄山祭祀回来时，路过彭城，他发现了这个鼎。秦始皇认为：这个鼎的出现是个好兆头，表明他一统天下，盛世太平。他心中大喜，一定要让人把鼎打捞上来。跟随出游的官员，立即组织数千人没入水中打捞。当人们在河中找到鼎后，系好绳子想拉上岸。正在大家拉起鼎时，忽然从鼎中露出一龙头，把系好的绳子咬断了，拉绳的人都被摔倒，鼎又落回河里。人们接着入水去找，再也找不到了。

028 写实风格的长信宫灯



灯具最早出现在战国，不仅种类繁多，而且还具有鲜明的时代性和实用性，满足了人们对于取火照明的需求，更有一些是设计新颖、造型别致的艺术品。长信宫灯便是其中杰出的代表。



长信宫灯，1968年出土于河北满城。长信宫灯其制作材料主要是青铜，一改以往青铜器皿的神秘厚重，整个造型及装饰风格都显得舒展自如、设计精巧、修饰华丽，既实用、又美观，是灯具中的珍品，被誉为“中华第一灯”。采取分别铸造，然后合成一整体的方法。

长信宫灯是铜制灯盏，通体鎏金，中空。灯高48厘米，宫女高44.5厘米，作宫女跪坐执灯形象。长信宫灯设计十分巧妙，极具审美价值。长信宫灯，从实物看，其主要采用了分铸套合组装的形式，即头部、身躯、右臂、上下两部分的灯座、灯盘和灯罩六个部分分别铸造后再套合组装而成，可拆卸。座似豆形，灯盘可以转动，灯罩由两片弧形板合拢而成，可活动，能自由开合以调整灯光所照方向及亮度的大小。灯盘、灯座及执灯宫女的右臂处可拆卸。灯盘中心有一方銎（qióng）柄可插蜡烛。导烟管分成两半，这种结构设计便于拆卸组装和清洗烟垢，组装也简单、牢固。长信宫灯通体鎏金是通过将金和水银合成金汞剂，涂在铜器的表面，然后加热使水

长信宫灯

高48厘米，宫女双手持灯，右手袍袖罩于灯上，目视前方。通体鎏金，光彩灼目。灯上有刻铭“长信尚浴”、“今内者卧”、“阳信家”等共9处65字。此灯设计精妙，修饰华丽，被誉为“中华第一灯”。

银蒸发，金则附着于器表上。这就使灯在外形上金光灿灿，灿烂而华丽。

宫女着广袖内衣和长袍，梳髻覆帼，跣足，神态恬静优雅。左手持灯座，右臂高举与灯顶部相通，体臂中空，形成烟道。可将灯烟导入器内，以保持室内清洁。灯罩由两片弧形板合拢而成，可活动，以调节光照度和方向。灯盘有一方銎柄，内尚存朽木。座似豆形。灯上刻铭文九处六十五字，分别记载了该灯的重量、容量、铸造时间和所有者等。此宫灯因曾放置于窦太后的长信宫，灯上刻有“长信尚浴”字样，故名长信宫灯。

据考证，此灯本为西汉窦太后（刘胜祖母）所有，窦太后长居长信宫，因此灯上刻有长信二字，后窦太后又将此灯赐予本族裔亲窦绾。此灯作为宫廷和王府的专用品、礼品，在当时也是弥足珍贵的。长信宫灯艺术价值、历史价值极高，一直以来，长信宫灯一直被誉为我国工艺美术品中的巅峰之作和民族工艺的重要代表。这不仅在于其独一无二、稀有珍贵，更在于它精美绝伦的制作工艺和巧妙独特的艺术构思。



铜雁鱼灯

西汉，高53厘米，宽34.5厘米。雁鱼灯取其水禽衔鱼的形态。器身主要由水禽头颈（包括鱼身）、身躯、灯盘、灯罩套合而成，水禽的颈部与躯体由子母口相连接。水禽伸颈回首，张口衔住鱼身，其颈长身胖，短尾微翘，双足伫立，鱼身则较为粗胖，与水禽的颀长颈部形成对比。器身施以色彩，显得精细而华丽。



鼎形灯

高32厘米，器物上面是铜灯，下面是铜鼎，一个“人”字形支架将两种器具巧妙地结合起来。圆形灯盘高高在上，灯盘上有两鸭头，反过来时可用以扣住支架，灯架的底部被紧紧衔在兽嘴里，上可点灯，下可盛油，构思奇巧，别具特色。

由于经济繁荣，汉代灯具使用非常普遍，形状、种类、质地也更加多样，兼具实用性和技术性。

“汉代灯具材质有铜、铁、陶、瓷、玉、石等，以青铜灯具居多。汉代灯具的形式主要有筒灯、行灯、吊灯、盘灯和钉灯，其主体部分仍然以动物、人物的雕塑为主。筒灯为圆筒形，有盖，中有铜管装置。行灯主要在行走时使用，为便于



鎏金羊形铜灯

通高19厘米，1957年在西安市郊区出土。西安市文物管理委员会藏。

羊身圆浑，呈静卧状，羊角卷曲，昂首挺胸目视前方，神态安详，通体素面，无纹样装饰。羊的背部与器身为分开铸造而成，并由颈部后面的关钮与器身相连，因此它是可以开合的。

使用时，将羊臀部处的小提钮提起并向上翻卷，羊的背部便成为了羊头上托起的一个灯盘，然后再置油点灯。放置不用时，剩余油脂会通过灯盘一侧的流口倒流回器物的空腹内，羊背折回原位，铜灯便又成为了一件精美别致的观赏品。

手持，灯盘上附有长柄，下有三足，便于放置。吊灯灯体配有链条，可以悬挂。盘灯发现最多，一部分盘灯造型与高柄豆很相似，另一部分盘灯是各种动物和人物雕塑与灯盘相结合。釭灯，也称虹管灯，其灯体有虹管，利用虹管将灯烟吸入灯座，是汉代的新发明。"

汉代的灯具装饰富丽，纹样富于变化。主要有弦纹、瓦纹、连弧纹、三角纹、卷云纹、鳞纹、缠枝纹、卷草纹、兽面纹、龙纹、云兽纹、驾凤纹、鸟纹、鹿纹、蝉纹、猴纹、虎纹、兔纹、蛙纹、羚羊纹、羽人纹等装饰纹样。装饰手法普遍采用漆彩绘、错银、鎏金、透雕等。

依照形式、结构的不同，汉代青铜灯具主要分为釭灯、人俑灯、类物型灯、连枝灯、动物形灯等几大类。

其中人俑灯在汉代灯具中占有很大比重，其造型均作人物持灯状。"灯的人俑形象多为奴婢或胡人，大小高低不一。人俑持灯的方式也各式各样，绝少雷同。人俑持灯盘从一个至三个不等。灯盘有圆环凹槽形、盘形等各种形式。盘中一般都立有支钉。人俑灯有铜制、陶制的，以铜制为多。铜质人俑灯大多为当时宫廷官宦之家使用的器物，造型优美，制作精巧；陶制人俑灯大多为明器。"

汉代灯具的清洁与环保

有文献记载，汉代的青铜灯具绝大多数是燃油灯，当时的燃料主要是动物油脂，而且油脂和灯芯同在一个灯盘里面。虽然点灯时灯盘里面的油脂沿着灯芯慢慢上升到火焰里，但是仍然会有一些没完全燃烧的炭粒和燃烧后留下来的灰烬，随着热气流挥发，造成室内烟雾弥漫，污染室内空气和环境。汉代的青铜灯具中，有一些在设计上就解决了如何消烟除尘的问题，这一类灯具，称之为"釭灯"。灯之所以有此称号，是因为灯上装的弯性中空导烟管，如同车釭。釭灯上除了装有导烟管，灯的体腔都是中空，用以贮清水。当灯盘中的灯火点燃时，烟尘通过灯罩上方的灯盖被吸入导烟管，再由导烟管使烟尘溶于体腔内的清水，从而防止了灯烟污染空气，保持室内环境的清洁。

"清洁环境"的概念是汉代灯具在功能方面最先进的发明创造，在世界灯具史上处于领先的地位。长信宫灯高为48厘米，在精致的灯座上面置有灯罩，灯光从一侧照出，与人们跪坐时眼睛的视线基本适宜。而现代立灯的高度，一般为1.46—1.80米，这是由现代人垂足而坐的生活方式决定的。

宫女右臂下的灯盘点燃的时候，灯燃烧排放的烟通过右臂被吸入中空的人体内，丝毫不影响人们对灯具的观赏，反而由于灯火的映照，增添了宫女形象的美丽，达到了使用与审美的完美统一。

类物型灯具主要以豆形为主，还有奁形灯、卮灯、耳杯形灯等，端庄平实，制作方便，是汉代流行的灯具之一。

连枝灯以铜质、陶质最常见。形体多高大，造型装饰繁简不一，出土数量多，灯座上有人物和禽兽的堆塑。

汉代青铜灯具中绝大多数是燃油灯，当时的燃料主要是动物油脂，而且油脂和灯芯同在一个灯盘里面。

同长信灯一样，灯具从不同侧面反映了不同时代的民俗文化内涵。元宵节张挂彩灯的习俗自汉代出现后，彩灯制作就历久不衰，直至今天，它仍在为人们点缀着一年一度的元宵佳节。

灯和灯字究竟起源于何时，在考古发掘所见或传世品中，战国以前都尚未发现名为灯的实物。在殷商甲骨文中亦未见灯、烛之类字样。从现有文献来看，西周时在人们日常生活中出现的“烛”应是最早的照明用具的记载。《仪礼·燕礼》云：“宵则庶子执烛于阼阶上，司宫执烛于西阶上，甸人执火烛于庭，阍人为火烛于门外。”《礼记·曲礼上》亦云：“烛不见跋。”《周礼·秋官·司烜氏》云：“凡邦之大事，共坟烛，庭燎。”郑玄注：“坟，火也，树于门外曰火烛，于门内曰庭燎，皆听以照众为明。”从上述文献来看，西周时“烛”应是一种由易燃材料制成的火把，没有点燃的火把通称为燋，故可以抱燋，用于执持的已被点燃的火把，称之为烛；放在地上的用来点燃的成堆细草和树枝叫做燎；燎置于门外的称火烛，门内的则称庭燎。至于贵族家居或民间所用之“烛”是什么样子，至今仍不得而知。中国现存最早的灯具出于战国，虽还未发现带有铭文款识的，但在屈原《楚辞·招魂》中已有“兰膏明烛，华镫错些”的记录，说明当时已出现“镫”这个称谓了。在周代，“镫”、“登”通用。《尔雅·释器》：“木豆谓之豆，竹豆谓之笾（biān），瓦豆称之登。”《礼记·祭统》：“夫人荐豆执校，执醴授之执镫。”古人把“镫”称灯，应是字义的假借。战国一些铜豆形灯自名为“烛豆”，这一现象进一步证明了灯是由豆演变而来的。



银首男俑灯

战国，高66.4厘米，灯具。银首铜人是灯的中心，铜人身着云纹右衽宽袖锦袍，双足立于兽纹方铜座上，头部银制，眼嵌黑宝石为睛，锦袍上铸槽填黑、朱漆卷云纹，黑发挽髻，嘴角微翘，神态怡然。两臂稍下斜平举，右手握一蛇吻顶灯柱，灯柱填黑漆三角纹并浮雕游龙逐猴，灯柱顶端以圆钵托灯盘。左手握一蛇尾，蛇头吻顶一灯盘。蛇身中部又有一蛇，此蛇颈部竖直形成短柱，蛇身蟠曲于下面灯盘中，蛇尾绕于蛇颈，此灯采用复合范铸、浑铸、分铸、接铸、焊接、榫铆等多种复杂技术铸成，三只灯盘高低错落，可同时点燃九支蜡烛，堪称灯具之极品。

029 刚健优雅的西汉乐舞杂技俑



乐舞杂技俑表现的是“百戏”中的各种艺术形象，是“百戏”的舞台缩影。“百戏”是我国古代民间歌舞杂耍艺术在汉代时期的总称。

“百戏”源于杂舞，早在远古时期，人们就开始有意识地用吼叫、动作等来表达自己的情感，到了春秋战国时期乐舞已经全面盛行，《诗经》中的许多乐章就是为乐舞服务的。各个诸侯国也都有自己的乐舞。这时候的乐舞就存在着“雅”与“杂”之分。诸侯国上层欣赏自己所谓的雅乐、雅舞，并对世俗之乐嗤之以鼻。而广大劳动人民则在劳动实践过程中不断地创造出新的乐舞形式，并凭借自己新鲜的特点不断向僵化的庙堂歌舞发动冲击，结果创新战胜了保守，鲜活战胜了呆板，“俗乐杂舞”终于登上了大雅之堂。

杂舞秦时称“角抵戏”。包括扛鼎、寻橦、吞刀、吐火等各种杂技幻术，及装扮人物、动物的乐舞。

到了汉代“杂舞”极为盛行，大街小巷的“杂舞”一片，王公贵族也都争相欣赏。这时候的“杂舞”也就是“百戏”，它包括了杂技、魔术、武术、竞技、乐舞、角力等诸多形式，体现了极

灰陶加彩乐舞杂技俑

西汉，座宽47.5厘米，长67厘米，这件陶塑组雕，塑造了21个人物形象，布局井然有序，突出乐舞主题和杂技的高难技巧。神态逼真，动静统一，主次分明，有声有色。

大的艺术包容性。

《汉文帝纂要》载："百戏起于秦汉蔓延之戏。""百戏"中含有说唱技艺。李尤《平安观赋》中有"歌舞俳优，连笑伎戏"的记载，逗笑说唱的俳优是"百戏"中仅有的曲艺节目。装扮动物的"东海黄公"、"鱼龙蔓延"便是角抵戏中的著名节目。

"东海黄公"取材于民间故事，据《西京杂记》记载：东海人黄公,年轻时练过法术，能够抵御和制伏蛇、虎。他经常佩带赤金刀，用红绸束发，作起法来，能兴云雾，本领很大。到了老年，气力衰疲，加上饮酒过度，法术失灵。秦朝末年，东海出现白虎，黄公仍想拿赤金刀去镇服它，可是法术不起作用，反被白虎咬死了。关中一带的民众根据这个故事编成节目来表演；后来汉朝皇帝把它采入宫廷，作为角抵戏的一个节目。东汉张衡的《西京赋》描写它演出时的情况是："东海黄公，赤刀粤祝，冀白虎，卒不能救，挟邪作蛊，于是不售。"

《东海黄公》表现人虎搏斗，但它不像一般的角抵戏那样，由两个演员上场竞技，以强弱决定输赢，而是根据特定的人物故事演出一段情节。戏里人物的造型、冲突的情境、胜负的结局都是预先规定好的，其间还有举刀祝祷、人虎相搏等舞蹈化的动作。它第一个突破古代倡优即兴随意的逗乐与讽刺，把戏曲表演的几种因素初步融合起来，为戏曲的形成奠定了初步基础。

"鱼龙蔓延"据《汉书·西域传赞》载："孝武之世……设酒池肉林以飨四夷之客，作巴俞都卢、海中砀极、蔓延鱼龙、角抵之戏以观之。"唐人颜师古解释：巴俞都卢，海中砀极都是歌舞名，而"鱼龙"，则是由人装扮成一种来自西域的巨型珍兽——舍利之兽，先戏于庭极，毕乃入殿前激水，化成比目鱼，跳跃漱水，作雾障目，毕，化成黄龙八丈，出水敖戏与庭，炫耀日光。史料之外，还可以从汉代画像石上找到"鱼龙蔓延"的影子。如铜山洪楼发现的乐舞百戏画像石，上面有鱼龙作舞的图像。

至南北朝时，"散乐"与"百戏"合称"散乐百戏"，涵盖面更加广泛。俳优、民间舞和杂技都是当时"散乐百戏"中的主要项目。《隋书·音乐志》载：梁朝天监四年的一份宫廷宴会的节目单，第十六项是"设俳优"，安排在雅歌与鼙舞之间，从第二十一项起设各种杂技。北齐时，"百戏"表演中有"俳优侏儒"，西魏时有"俳优角牴"。唐代长安设有教坊，"以隶散乐，倡优，蔓延之戏"，已有技艺的侧重，"倡优"重说唱技艺，蔓延之戏指杂技表演。教坊中有黄缁绰、唐崇等唐代著名俳优。



击鼓说唱俑

东汉，高55厘米，出土于四川成都天回山崖墓，陶俑，现藏于中国历史博物馆。

宋代习惯上沿用"百戏"指所有民间技艺但已呈现分化的趋势。南宋吴自牧《梦粱录》中把以唱为主的技艺归于"伎乐"中，包括当时流行的口栗唱、诸宫调、唱耍令等。而对于散乐，则认为以杂剧为"正色"，"散乐"逐渐成为戏剧歌舞一类的专称。而"百戏"在宋代多专指杂技及竞技表演。周密《武林旧事》卷七记载太上多次"射厅看百戏、依例宣赐"，这里的"射厅"是宫廷中演习武艺射弓的专门



舞蹈陶俑

东汉，高45厘米，四川遂宁崖墓出土。俑为泥质红陶，模制。头梳高髻，额上扎巾，面容安详，身穿交领长衣，衣袖遮手。右手叉腰，左手上扬，翩翩起舞。造型生动传神，具有四川地区东汉陶俑的时代风貌。

场所，其演出的"百戏"极可能是角抵相扑或武术一类。南北朝后称"散乐"。唐和北宋时"百戏"十分流行。北宋汴梁（今河南开封）每逢节日，举行歌舞"百戏"盛会。元代以后，"百戏"节目有所发展，内容更加丰富多彩。后"百戏"这个词逐渐少用。

彩绘乐舞杂技俑，出土于山东济南市无影山西汉墓，是墓随葬品，通过乐舞杂技俑，汉代艺术家为我们再现了当时风行市井的"百戏"。演出时的热闹欢快场景，构成了一个完整的舞台演出场面。舞台是一件长形陶盘，二十一件陶俑或演奏、或观赏，被固定在陶盘之上。在舞台的中心，有一头戴冠、身着朱袍的陶俑。似为演出司仪，他正在向观众介绍节目。司仪身旁有两位身着红、白两色舞衣的女子，她们正挥动长袖，翩翩起舞，旁侧戴尖帽的男子，正相向倒立表演"拿大顶"。其后还有两位男子在表演软功，舞台后有七人组成的乐队，演奏者分别在吹笙、鼓瑟、击缶、敲钟、捶鼓，个个神情专注。舞台两侧有七名观众或助兴者，他们头戴冠、腰系带，相向拱手而立。整组造型较为稚拙，仅塑人体轮廓，姿态亦稍呆滞，但色彩浓艳，人物繁多，渲染出市井意趣。它集舞蹈、音乐、杂技于一体，布局井然有序，气氛热烈欢快，人物生动传神，成为汉代社会生活的缩影化石，具有高度的文化价值。

汉代统治者接受"谓死如生"的观念，盛行厚葬，尤其在西汉经济复苏之后，这种情形上行下效，愈演愈烈。随政治、经济各方面变化，西汉晚期的陶俑不似早期随葬题材的单一和造型的呆滞，开始出现世情浓郁的"百戏"、说唱等情境陶塑，尤以乐舞杂技俑为多。这组彩绘杂技乐舞陶俑，在目前发现的同类内容的中国古代艺术品中属于年代最早的一件。

西汉时期的陶俑分成三个时期：

第一期为西汉早期，即汉朝建立至汉景帝末年。这一时期的陶俑包括阳陵陶俑、杨家湾陶俑、安陵与霸陵陪葬墓陶俑、徐州北洞山与狮子山陶俑等。

阳陵陶俑皆红陶烧制，陶质坚硬，一般高60厘米，相当于真人的三分之一。陶俑无臂，原本装木臂，头缠红色"陌额"，覆以兜鍪（móu），穿长袍，披铠甲。女佣头梳盘髻，乘马，披朱红铠甲。阳陵陶俑最突出的特征是人物表情丰富，形体简洁概括，比例适合。

汉惠帝安陵陪葬墓中已出土彩绘陶俑皆武士俑。俑高44—46厘米，头戴紫色束发帻，两边有风带附系颏下，额前发际用黑、红两色抹带，发髻结于脑后。上身穿淡绿色或红色短襦，右衽，外穿甲衣，腰束红色带子，腿上有淡绿色或紫色的行縢，上下有系带紧结，足着芒鞋。体形修长，双目凝视前方。

在西安东郊白鹿原东北任家坡，发掘了汉文帝霸陵及

窦太后随葬墓坑三十七个，出土陶俑四十二件。这批彩绘女侍俑，皆为模制，足底留孔，便于烧制。其火候较高，质地坚实，青色，表面敷白色“胎衣”，后用黑褐、深绛、土黄、大红诸颜色绘饰。内衣多红色。立俑高53—57厘米，两手半握，拳眼上下相对，置于胸前，似持物侍立。坐俑高33—35厘米，端庄娴雅，其制作相当精美，为宫中侍女形象，是窦太后墓随葬俑。

受秦俑的影响，西汉早期的陶俑多以军队的面貌出现，但二者又不尽相同。这里的兵马俑更多的具备享乐的成分。从俑的表情来看，这里没有临战前紧张的状态，而是轻松愉快，好似陪同墓主人出行游玩。

同时，西汉早期陶俑塑造技艺高超，风格多彩多姿。在继承秦俑传统的同时，又吸收了战国以来楚地木俑的制作方法。为表现人物性格，杰出的工匠们依照生活经验，通过对面部骨骼结构上肌肉的不同处理，使人物的年龄、表情、性格呈现出不同，这些人或清瘦或微胖，棱角分明，威武刚毅，堪称汉代人物雕塑的博物馆。

西汉早期的陶俑，除兵马俑外，以女侍俑为常见，其他俑种较为罕见。进入中晚期，伴随着丧葬习俗的变化，人们更注重将日常现实生活的场景，如实搬入地下。住宅由大门、仓库、阙、正房、厨房、厕所、猪圈等组成。墓室结构，便是墓主人真正的住宅。汉代墓室平面基本上由东西耳室、东西侧室、主室组成，东西耳室一为马厩，一为仓房；东西侧室则为置放罐、壶、盆、碗的餐室和放置歌舞乐俑以助兴的客厅。后室则为墓主人棺床之室。它完全仿照世间现实生活而造，适应这一需要的各种俑，也就应运而生。在这些俑中，乐舞、杂技俑最常见，最引人注目。西汉中期以后，受西域诸地少数民族文化的影响，乐舞、“百戏”盛行于中原，成为人们所喜闻乐见的艺术形式。元封二年长安演出“百戏”时，三百里外的乡民都入京城观看。这种状况在达官显贵那里更是有增无减，几乎宴宴都有歌舞、杂技相伴，以助酒兴，它成为人们日常生活中不可缺少的部分。

西汉俑追求神韵的塑造。此期陶俑，从五官、身体比例等各方面，都不如早期那样写实，符合人体解剖结构，但却注意人物神情的把握与刻画，如那些身穿长袖短衣、下着肥大喇叭形裤的杂技俑，动作、姿势极其夸张，为突出鼓舞之步伐，塑造者可以随意增加人物下肢的长度，使其超出人们惯常的想象，肥大的裤腿犹如长裙，被双腿带动，恰如生风。而为了表现杂技的惊险，又适当地缩短双腿的长度，以增加其动作的稳定性。或许是为了适应乐舞、杂技俑特性，这一时期的俑，总给人以强烈的动感。以面部五官而言，已逐渐脱离兵马俑面部神情严肃之束缚，表情开始生动活泼起来。



拂袖女舞俑

西汉，西汉繁荣时期，乐舞艺术得到蓬勃的发展，长袖舞就是当时所盛行的舞蹈之一。这两件陶俑形态婀娜，裙袖飘扬，面含微笑，翩翩起舞，再现了我国汉代舞蹈艺术的无穷魅力，给人以优美的艺术享受。

030 走进凡俗的东汉墓葬刻陶俑



俑产生于中国古代“事死如事生”的丧葬理念，最早的俑出土于殷墟商代王室墓中，春秋战国时期以随葬俑的兴起代替了人殉旧俗。

汉代雕塑是古代雕塑艺术史上的大发展时期，这个时期俑的种类、数量、材质、水平也都达到了新的高度。以目前出土的情形看，关中西汉帝陵陶俑数量为最大，陶俑一般高50—60厘米。或承袭了秦俑的特点，模制敷彩；或沿袭楚的风韵，裸塑着衣。在侯王墓中，除护卫士兵俑外，家中所使奴婢和供玩乐的伎乐俑也占很大比例。侯王墓中的陶俑体略小于帝陵之墓的陶佣，等级分明。低级官吏和地主墓中也常见随葬俑，这些俑主要是家中奴婢。生前有奴婢可呼来唤去，死后又怎么能无人可以支使。西汉南方常见木俑，楚制依旧。山东地区陶俑继承了战国齐地俑古拙的传统。东汉伴随着庄园豪强的发展，与场景模型配置的小型陶俑多了起来，而且造型更加灵活生动、真实传神。其中河南的乐舞百戏、武装俑；四川的劳作、说唱俑；广东的陶船及船夫俑；甘肃武威的铜车马仪仗俑代表着这一时期的最高水平，代表着俑的种类的丰富和人们丰富的想象力。

俑的发展具有鲜明的时代性。一般说来，东汉时代的俑和动物雕塑，不论在题材范围上在还是在雕塑技巧上，和前代相比，都有很大的进步。特别是四川出土的墓俑，具有鲜明的地区特点。西汉墓俑以国都所在地长安为中心，东汉以洛阳为中心，但洛阳的东汉俑像远不及四川丰富。其他各地，尤以居于当时东西交通要冲的甘肃河西一带，也有较为突出的东汉俑像出土，如1969年



“马踏飞燕”铜奔马

也称“马超龙雀”，1969年出土于中国西部甘肃省武威县雷台的东汉时期（25—220）墓葬。马身通高34.5厘米，长45厘米。奔马体态健美，昂首驰骋，三足腾空。马右后蹄下踏着一只飞燕，飞燕回首惊视，作为器座支撑着马身。飞燕定位在奔马的重心落点，使整体具有更好的稳定性。马头小而俊朗，脖颈长而弯曲，前胸宽厚，躯体粗实，臀部浑圆，四肢修长，完全按照“千里马”的标准塑造。“马踏飞燕”现藏于甘肃省博物馆。

在甘肃武威出土的一座东汉墓中，发现有青铜雕铸的俑马群。其中的一件奔马，高34.5厘米，长41厘米，三足腾空，作驰骋嘶鸣之状。令人惊叹的是踏地的一足踩在一只飞燕的身上，世称马踏飞燕，凭借着奇思妙想，生动地运用了象征手法，衬托出奔马的速度，其超凡的想象力和精湛的制作技巧令人叹服，这件马踏飞燕，成为人们评价西汉雕塑艺术较东汉提高的一个佐证。马踏飞燕在多次出国的文物展出中，轰动了世界，吸引了世界各国人的关注，是东汉雕塑中的瑰宝。

由于马与人们的日常生活息息相关，马在随葬品中是必不可少的。东汉时期，随葬品中马的塑造，也体现着能工巧匠们技艺的提高。东汉以前，不论是秦或西汉的陶马，多是四腿直立，全身的动作少有变化，连头部也少见动作，而观察出土的东汉大陶马发现它已打破了呆板的造型，表现了马活泼爱动的性格。

在陶俑中特别出色的，有四川成都附近东汉崖墓中出土的一件说书俑。在表达人物的动作表情方面，是非常杰出的。“它体现出朴实而又富于感情的一个说书艺人的才能和典型性格，虽在造型上体躯比例不能够准确，甚至显得有些稚拙，但塑者能抓住说书这一主题，并从说书人应如何形象动人来考虑，作了应有的艺术夸张。不仅手脚有大幅度动态，而且从表情上刻画出说书者激动而又富于幽默感的神态。”简直就像今天的四川人“摆龙门阵”那般有趣，因此就更惹人喜爱。

四川出土的陶俑，较为突出的，还有在川北绵阳东汉墓出土的一件抚琴高歌俑和手持铲箕的劳动俑，“前者塑造了一个孤傲不群地昂首踞坐、双手抚琴的形象，他仿佛正在和曲高歌，抒发胸怀。塑造手法简洁，衣纹流畅，与所塑人物的风神完全一致。后者左手持铲，右手握箕，显示正要开始劳动的瞬间，雕塑手法质朴简括，也是与具体人的身份非常一致的。”


陶射俑


彩绘陶仪卫俑

西汉，俑高49厘米，出土于徐州铜山北洞山的一座西汉时的楚王陵。西汉时的仪卫俑虽然不如秦俑体高如真人，但也有真人体高的三分之一，且塑工较精细，施彩鲜明。身穿右衽长袍，腰系红色腰带，左侧佩长剑，肩背箭箙，箭箙红带结系于胸前。面部墨绘眉目胡须，朱红点唇，颇显生动传神。



说书俑

1957年在四川省成都市天回山墓出土的一件高53厘米的陶塑说书俑，其造型生动传神，活泼幽默，在动势中表现了物象的内在神韵。此俑，身材短胖，上身裸露，两肩上耸，大腹如鼓状。左臂环抱小鼓，右手稳握鼓槌，左足曲蹲且赤着，右足赤着翘起，腰向前屈，臀向后翘，裤腰下垂至腹臀之下，双目微闭，口朝右歪，舌亦吐卷于嘴角之上，整个表情显得眉飞色舞，充满想象力和感染力。整体塑造略有夸张，却无繁琐雕琢，重在传神，质朴自然，是汉代无名艺术家的杰作。现藏于中国历史博物馆。

20世纪50年代初，北京故宫博物院曾一度开放雕塑馆，展品中有一件标为四川彭山崖墓出土的小型石雕像，系用红砂石雕成，所雕为男女吻抱、怀搂小儿的逗人形象。这种奇异的题材表现，不仅在中国是前所未见，就是在欧洲各国的古今雕像中也绝少见到。

1957年，在河北望都曾出土一件属于东汉墓室的骑马石俑，造型古朴，在马与人的比例和马的各部位的比例上，都显得不大适称。这可能也是由于石雕造型不易掌握，以致与其他石俑同样，在比例上不及同时代的陶俑。但这件骑马俑因有具体的年代可考（东汉光和五年，即公元182年），因此具有历史价值。

除陶俑外，四川还有石俑。在芦山一佚名的东汉墓中，曾出土一件身高120厘米的石俑，也是持箕的劳动者。同墓还出土一件头生双角、口吐长舌的护墓神石雕。但因质为砂石，易于风化，以致形象模糊，显得粗陋了。



汉代画像石墓

汉代画像石墓已经发掘的大约有90座，主要分布于山东、江苏北部、河南南阳和湖北襄阳、陕北与山西西北。其中以山东及苏北数量最多，约占1/3。这些墓葬都是在石材构筑的墓室或砖、石混作墓室的石构件上镌刻画像，或以高浮雕、圆雕、透雕雕出各种形象。画像石墓，始于西汉晚期，盛于东汉中期。到东汉晚期盛行结构复杂的大型多室墓，以用石材建筑的居多，而且在墓门、各室门额、四壁及石柱上多刻有浅浮雕画像，同时在立柱、过梁、斗拱等建筑构件上还有装饰雕刻。具有代表性的有山东安丘董家庄画像石墓、山东沂南画像石墓及江苏东海昌梨水库1号墓等。

河南陶塑小型动物俑像中，也有不少佳作。如辉县出土的一件陶狗，在同期出土的明器家畜中是很突出的。狗的形象取材于中国北方农村中多见的看家狗，手法细微，塑造真实，犹如一条活灵活现的小狗立于跟前，把家护院，吠声不止。另一件刻画了一头野猪，手法夸张，面目凶野。这两件有生活情趣的作品，是东汉动物塑品中的典范。可与西汉刘胜墓出土的持灯宫女（即长信灯）相媲美。

秦汉时属南海郡的广州，也曾发现不少东汉墓。“出土的男女俑像中有头戴花冠、并饰有宝石耳环的舞伎和舂米、簸米的劳动者，另外，还有托灯或顶灯的坐俑，其生动不逊于四川出土的一些陶俑。又出于汉墓中的陶楼和陶船，在楼屋和舟船的型制上，显现出南中国特有的风貌，加之在檐下廊前，塑有农家风味的鸡、狗，乡土气息十分浓厚。从盛妆的舞伎的衣饰上，也可了解

到公元前后广州一带的生活习俗，是一件既富有雕塑艺术价值又具有地方色彩可供研究的好作品。”

在我国俑像雕塑发展史上，陶塑俑发展最早，其次为铜铸俑，石雕俑和木雕俑的雕塑在战国和西汉时代多有应用，而属于东汉时代的木雕俑，仅限于1956年甘肃武威古墓群中出土的俑人、马车、牛车以至墓主的住室院落、家具等等，俱为木雕，并涂色彩。木俑中有舞俑、坐俑，形象简洁稚拙，表情栩栩如生，于拙朴中蕴涵灵动之气，表现了汉代雕刻应具有的时代风格。



银女坐俑

西汉，此俑为一女奴，上身挺直，两膝着地，是一种合乎传统礼制的“跽”坐法。膝前有圆形筒，双手原应握有灯杆之类的器物。银俑发髻上绾，表现出沉默拘谨的神情。俑多为陶质，铜、铅制作的尚不多见，此像比例适度，制作精致，在银制品为珍品。



彩绘陶指挥俑

西汉，泥质灰陶。此俑造型比例适中，形神兼备，神态威严，彩绘鲜艳，指挥官形象刻画地真实生动，展示了较高的陶塑技法。

安丘董家庄画像石墓

位于山东安丘县城西南9公里的汶河南岸。墓室除墓门前的甬道以砖铺地外，其余全部由200余块巨大的石板砌成。墓室南北长14米，东西最宽处7.91米，结构分甬道、前、中、后室四部分。墓门分左右两扇，门上有一横楣和半月形的门额，门额上雕一卧鹿。前室顶呈覆斗式，斗各边和四壁成钝角相交,斗底由三石组成。前室北壁正中、正对墓门有一方柱，高1.26米，宽0.81米，厚0.46米，上托横枋。方柱周身镂刻裸体人物、走兽，人物达44人之多。中室面积较前室略大，南壁以上述方柱为中心开两门，室顶亦作覆斗式。中室东壁向外伸出，建一耳室，平顶。后室南壁中间有方形支柱，上承横枋，并分后室为左右两门。室中有一圆形支柱，高1.19米，直径0.41米。周身雕刻野兽作盘绕状，其中夹有少数人首。柱下有础，上有栌斗，斗的东西两平面上各有一高浮雕的伏兽，础、柱和栌斗由一石构成。圆柱北边还有一支柱，三面雕刻有人物群像，边部有蟠龙。后室的三根柱子承托着南北过梁，并将室分为东西两间,每间室顶皆为覆斗式。整个墓室建筑，南起甬道，北至后室方柱，为一条中轴线，平面布局极为规整。墓室200余块石材中，有画像石103块，组成69幅画面，分布在墓门、前、中、后室的四壁、室顶和柱上。内容有神话传说、奇禽异兽、车骑出行、舞乐百戏、狩猎及历史故事等。前后四根支柱，除中室北壁方柱为浅浮雕画像外，其余三根都雕镂得十分精致。人物雕刻尤其突出，有满腮胡须、精神奕奕的老年人，有身强体壮的中年人，有天真活泼的小孩，还有怀抱婴儿正在哺乳的妇女。有的口吐长舌，有的挽手，也有跪着的，上下叠压，极为生动。



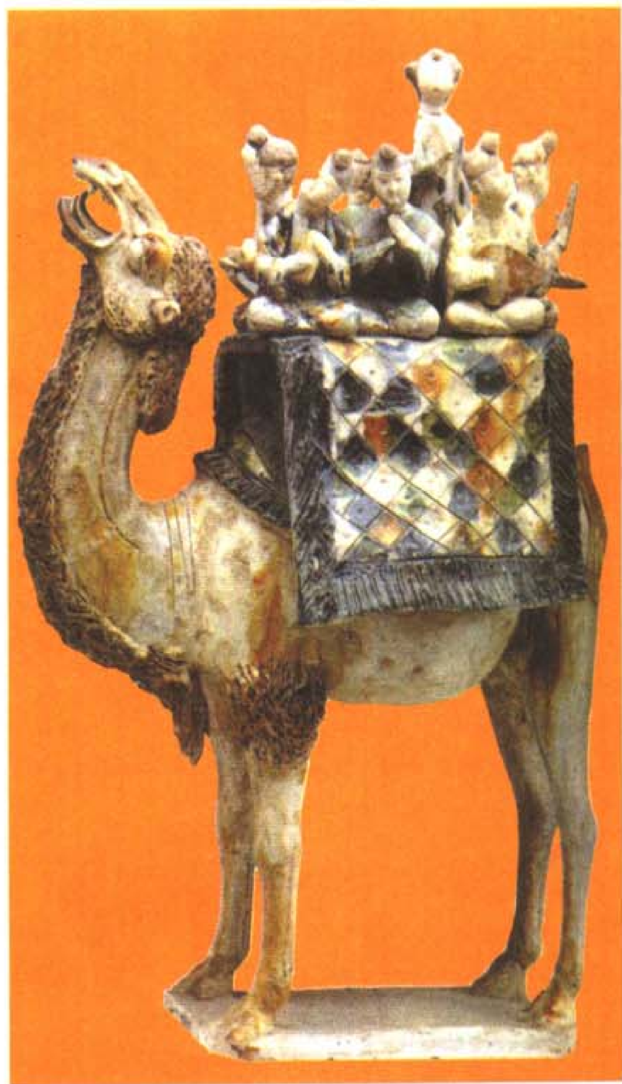
陶猪 东汉

031 盛唐釉陶

巅峰之作——唐三彩



唐三彩是一种盛行于唐代的陶器，以黄、褐、绿为基本釉色，后来人们习惯地把这类陶器称为“唐三彩”。唐代是中国封建社会的鼎盛时期，经济上繁荣兴盛，文化艺术上群芳争艳，唐三彩就是这一时期产生的一种彩陶工艺品，它以造型生动逼真、色泽艳丽和富有生活气息而著称。唐三彩诞生已有一千三百多年的历史了，它吸取了中国国画、雕塑等工艺美术的特点，采用堆贴、刻画等形式的装饰图案，线条粗犷有力。



唐三彩是一种低温釉陶器，在色釉中加入不同的金属氧化物，经过焙烧，便形成浅黄、赭黄、浅绿、深绿、天蓝、褐红、茄紫等多种色彩，但多以黄、褐、绿三色为主。它主要是陶坯上涂上的彩釉，在烘制过程中发生化学变化，色釉浓淡变化、互相浸润、斑驳淋漓、色彩自然协调，花纹流畅，是一种具有中国独特风格的传统工艺品。唐三彩在色彩的相互辉映中，显出堂皇富丽的艺术魅力。唐三彩用于随葬，作为明器，因为它的胎质松脆，防水性能差，实用性远不如当时已经出现的青瓷和白瓷。

唐三彩的生产以巩义黄冶窑为时间最早、持续时间最长、面积最大、产品数量最多，它的发掘不仅为研究唐三彩的生产过程及制作工艺提供了珍贵的实物资料，同时也为研究唐代的社会、

彩陶骆驼载乐俑

唐，通高58厘米，长43厘米，1959年陕西西安墓葬出土，陕西省博物馆藏。骆驼高48.5厘米，昂首直立。驼身为白色彩釉，颈部上下和前腿上部的长毛及尾部均涂以赭黄色。背上垫一块椭圆形的蓝边毯子，上有驼架，架呈平台形。台上又铺搭一块长方形蓝边花格毯。平台上坐有男乐俑7人，乐俑高11.5厘米。前面两个乐俑一人捧笙，一人执箫作吹奏状。右侧两个乐俑一人弹琵琶，一人弹竖琴。左侧两个乐俑一人持笛，一人手拿拍板。最后一人手拿排箫作吹奏状。七个男乐俑中间还立有一个女舞俑，舞俑右手前举，左臂后扬，作歌舞状。骆驼造型雄健优美，舞俑、乐俑体态丰满，形象生动。虽经地下埋葬一千三百多年，出土时仍光彩夺目。



三彩绞胎骑马射雕俑

唐，高26.2厘米，长30厘米，马通体为褐黄色，除四腿外，全身布满木纹状花纹，是用毛笔在白色胎体上画好后再施彩釉烧制而成，呈现出绞胎三彩的效果。马鬃分梳于前额两侧，圆目竖耳，姿态矫健。骑俑戴帽，穿圆领绿长衫、长裤和尖靴。腰挂长剑，侧身仰望，左手高举作握弓状，右手抱胸作拉弦状。表现出箭欲脱弦射大雕的生动形象，具有高度的艺术概括力。

政治、经济、文化等提供了丰富的资料。

按照《孟津县志》载，唐三彩最早出现应该是在清光绪六年（1880）。当时，在洛阳汉魏故城北部邙山上，因为古墓塌陷，出土了一些人、马、骆驼等不同造型的单彩和多彩釉陶器，但人们并没有注意这些破碎了的瓷器，更没有人在意这些尘封了的美丽，他们随随便便就把这些陶器处理了，更没引起当时文物界的关注。有资料记载："陶器（洛阳）出土最多，如人、马、驼、牛、飞兽、碗、盘、壶、罐、井臼、灶房等。或素烧，或绘彩釉。制造精美，具美术上之价值。朝代有汉、魏、隋、唐、宋。而最使人感兴趣者，实莫如唐代殉葬之人物与马。其人物，如妇女上服均翻领，犹若西装。天足着蛮靴，跨马上，姿态潇



唐三彩塔式罐

金三彩 过去传统观念认为宋、金时期生产的三彩统称为宋三彩，近年来根据新的考古资料研究，有金三彩之说，其特点为施有较厚的化妆土；釉色厚而鲜艳、纯正、润泽，填色规整；装饰手法以划花为主，刻、剔为次；线条粗壮匀称，流畅自如；多为生活实用器；烧成温度高。烧制窑口有河南巩县、登封、鲁山、禹县扒村、宝丰和磁州窑等。元初三彩叶纹枕虽是三彩的延续，但其质量明显下降，已渐趋衰落。至明、清时期，三彩逐渐转向建筑材料方面。



三彩狮子

唐，高19.5厘米，狮身卷曲，盘卧于不规则的圆形台座上，两前腿用力支撑，左后腿从左前腿内侧伸向前，右后腿从右前腿外侧高高抬起，勾头张嘴，在轻轻地咬右后腿。

洒，体态健美，绝不类今日女性之盈盈然如风中摆柳也。而马又特高大，亦不同于今马。”

清光绪二十五年（1899），勘探陇海铁路时，人们又发现许多姿态各异、色彩斑斓的釉陶随葬器物，同时也因工程而毁坏了一批唐代墓葬，这时候出土的常见唐三彩陶器有三彩马、骆驼、仕女、乐伎俑、枕头等。尤其是三彩骆驼，背载丝绸或驮着乐队，仰首嘶鸣，那赤髯碧眼的骆俑，身穿窄袖衫，头戴翻檐帽，再现了中亚胡人的生活形象，使人遥想起当年“丝绸之路”上驼铃叮当的情景。

唐代是我国封建朝代的鼎盛时期，所以说唐三彩从另外一个侧面也反映了这种唐王朝的政治、文化、生活，它跟唐代诗歌、绘画、建筑等其他文化一样，共同组成了唐王朝文化的旋律，但是它又不同于其他的文化艺术，陶瓷史上认为，唐三彩在唐代陶瓷史上是一个划时代的里程碑，因为在唐以前，多只有单色釉，最多就是两色釉的并用，在我国的汉代，已经有了两色，就是黄色和绿色的两种釉彩在同一器物上的使用。到了唐代以后，多彩的釉色在陶瓷器物上同时得到了运用。有人考证，这和唐代审美观点的变化有很大关系。在唐以前人们崇尚的是素色主义，到唐代以后，包容了外来的多种文化，这个时候不论是绘画、还是陶瓷，以及金银器的制作，形成了一



彩绘骑马击球陶俑

1958年陕西西安韦墓出土。由此可见，在唐代，马球运动十分流行。



三彩三花马

唐，高 65 厘米，长 80 厘米，通身施釉。马身骠健，四足拱立，两耳竖起，双目聚神。颈部鬃毛修剪成“三花”，面部鬃毛修剪成“刘海式”，马背饰深绿色马鞍，马尾上翘。

个灿烂的文化时代。

唐三彩在唐代的兴起首先是缘于陶瓷业的飞速发展，以及雕塑、建筑艺术水平的不断提高，其二是随着当时王公贵族官员生活的腐化，厚葬之风日盛。唐三彩当时也作为一种明器，又为冥器，被列入官府的规定之列，就连民间的陪葬品中也有唐三彩。

唐三彩的一个显著特点是造型丰富多彩，一般可以分为动物、生活用具和人物三大类，而其中尤以动物居多。动物中又以马和骆驼居多。唐三彩器物形体圆润、饱满，与唐代艺术的丰满、健美、阔硕的特征是一致的。三彩人物和动物的比例适度，形态自然，线条流畅，生动活泼。在人物俑中，武士肌肉发达，怒目圆睁，剑拔弩张；女俑则高髻广袖，亭亭玉立，悠然娴雅，十分丰满。马的造型比较肥硕，颈部比较宽。以静为主，但是静中带动。通过马的眼部的刻画，来显示出来唐马的内在精神和内在的韵律。

辽三彩　辽代生产的低温彩色釉陶制品。受唐三彩影响，辽代也烧这类品种。辽三彩多用黄、绿、白三色釉，器型中的方碟、海棠花式长盘、鸡冠壶、筒式瓶等，富有契丹民族的风格。其中赤峰缸瓦窑烧造量相对大一些，所烧三彩釉陶器胎质细软，呈淡红色，釉色娇艳光洁，可与唐三彩媲美。装饰手法有印花、划花两种，大凡盘、碟采用阳文印花，琢器采用划花。与唐三彩的区别除胎土不同外，主要是辽三彩中无蓝色，施釉不交融，釉面少流淌。

辽代三彩承袭了唐代传统，是接受唐三彩传统的一种低温瓷式釉陶，胎质粗而较硬，呈灰黄白色或淡红色。辽三彩在承袭了唐三彩传统手法的基础上，有了自己特点的发展，在我国陶瓷发展史上具有一定地位。

唐三彩的另外一个特点就是釉色。红、绿、白三色交错、间错地在一件器物上同时使用，在唐代是首创。

唐三彩是唐代陶器中的精华，在初唐、盛唐时达到高峰。安史之乱以后，随着唐王朝的逐步衰弱，由于瓷器的迅速发展，三彩器制作逐步衰退。后来又产生了“辽三彩”、“金三彩”，但在数量、质量以及艺术性方面，都远不及唐三彩。

三彩卧驼

唐，高 25.4 厘米，周身施黄釉。卧驼双峰，四肢屈跪卧地，昂首嘶鸣，双目圆睁。



032 鎏金溢银的舞马衔杯壶



舞马衔杯银壶，1970年西安出土，当时出土的金银器皿有二百余件。器型优美，鎏金花纹精细。舞马衔杯银壶是其典型代表。

舞马衔杯银壶模仿了我国北方游牧民族装水的皮囊，壶身扁圆，顶端一角开有竖筒状小壶口，上置莲瓣式壶盖，壶柄为弓形，为防止壶盖脱落遗失，由一麦穗状银链系于壶盖和壶柄之间。壶身两侧各模压一匹颈系飘带，口衔金杯，似向主人献酒的鎏金骏马。



舞马衔杯壶

唐代金银器（何家村窖藏出土）仿皮囊式银壶，高18.5厘米，口径2.3厘米。造型采用了我国北方游牧民族携带的皮囊和马镫之综合形状。壶身扁圆，顶端一角开有竖筒状的小壶口，上置覆莲瓣式的壶盖。盖顶和弓状的壶柄以麦穗银链相连，壶身下焊有椭圆形圈足。这种仿制皮囊壶的形式，既便于军用，又便于日用，别具特色。银白色的壶上，弓状的提梁、覆莲瓣式的壶盖，以及壶身所饰腾跃的骏马，均鎏上一层黄灿灿的金色，与壶体交相辉映，色调格外和谐富丽。

据说，舞马衔杯银壶上所绘情景并非出于工匠的主观臆想，而是根据唐玄宗李隆基的一段故事：“唐玄宗在宫中养有舞马上千匹，并亲自加以训练。每年八月，李隆基生日时，舞马便披挂饰物，按照《倾杯乐》的节拍起舞助兴，并在曲终时衔杯敬酒，唐玄宗对此喜不自禁。”由此看，它记录了当时帝皇生活的一个场景。

唐代诗人杜甫有诗：“银中弹筝用，金鱼换酒来。”白居易亦有诗曰：“十分蘸中酌，潋滟满银盂。”刘禹锡有诗云：“两岸山花似雪开，家家春酒满银杯。”……例证了唐代对银器狂热的崇拜与追求。

中国银器最早出现于商周。目前发现的仅为简单银饰品。至西周，当时的工匠们已掌握了金银平脱技术，即将一些银片贴于器物表面的涂漆上，经打磨即现出银色花饰。春秋战国是银器的提高时期，从出土的器物看，数量及质量均较西周有明显变化。

当时的工匠们还掌握了刻花鎏金等技术。至秦汉，中国银器进入快速发展时期，工匠们可以用铸造、焊接、掐丝、镶嵌、抛光等多种工艺制造出色彩艳丽美轮美奂的器皿。

唐代，金银器制作有了重大发展。金光闪闪，

银光熠熠的金银器，昭示了唐王朝富丽堂皇、灿烂夺目的文化艺术。

唐代金银器的工艺技术复杂、精细，已广泛使用了锤击、浇铸、焊接、切削、抛光、铆、镀、錾（zàn）刻、镂空等工艺。唐朝对白银的认可，从皇室到宗教上层人士无不对银器器重有佳，此时的银器数量为最多。唐代金银器以器物种类来分，有食器、饮器、容器、药具、日用杂器、装饰品及宗教用器，代表了金属工艺的最高水平。

隔着岁月的风尘，如今再来欣赏这些丰富多彩具有强烈时代特点的器物，我们是否也会感知一些盛唐的华美气息，感知盛唐的繁荣呢。

金银器在唐朝近三百年间经历了不同的发展阶段。

初唐到唐高宗时期（618—683），器类品种不多，有碗、盘、杯、壶、铛等。其装饰特点是划分出许多区段来配置图纹，装饰区间多在九瓣以上，甚至有十四瓣的，这些区间瓣多錾刻成“U”形或“S”形。棱形器物是这个时期的重要



鎏金双狐纹银盘

特征。

武则天到唐玄宗时期（684—755），器形种类增多，上一期十二瓣以上的装饰区间手法已被淘汰，大量采用六等分、八等分来装饰配置纹样，



鎏金双鱼纹银盘

唐，高 1.6 厘米，口径 17 厘米。敞口，平底，浅弧腹。盘中心錾刻双鱼，其外绕以阔叶折枝花卉两周，两周折枝花之间以莲瓣纹相隔。纹饰鎏金，鱼子纹地。纹饰錾刻细腻，布局得当，独具匠心。底刻“朝议大夫，使持节都督洪州诸军事，守洪州刺史，兼御史中丞，充江南西道观察处置督团练守捉及莫徭等使，赐紫金鱼袋，臣李勉奉进”五十三字铭文。据此来看，这件银盘是李勉任洪州刺史时进奉给代宗李豫的。唐代宫廷金银器需求量很大，除中央官府作坊制作外，各地官员的进奉也是其主要来源之一。

银盘平面呈圆形，与唐代银盘口沿常作分曲处理的方法不同；纹饰纯以錾刻而成，题材亦为中国传统特色，当为洪州（今江西南昌）本地所造，与北方宫廷作坊产品有较大区别，是中唐南方金银器的代表作品，罕有。

装饰瓣多为莲瓣形且多为双层叠瓣，“U”形瓣已极少见，“S”形瓣不再出现。

总之可以说，从唐初到玄宗时期金银器皿受西方的影响较大，但同时也开始了中国化的进程，外来因素逐渐减少和消失。如高足杯、带把杯、折棱碗、五曲以上的多曲器物和器身呈凸凹变化的器物很流行。纹饰有忍冬纹、葡萄纹、连珠纹、宝相花纹、禽兽纹和狩猎纹。

肃宗到宪宗时期（756—820），装饰手法多采用多重结构为主的六等分法，盘类多附三足，出现仿生器形，即仿照动物等的造型。已不见高足

舞马

舞马衔杯壶为马镫式壶，在辽金时代的古墓中常有发现，但在唐代金银器中还是首次见到。这种形制的壶，考古学家一般把它认为是契丹文化的代表器物。契丹民族出现于4世纪初，其根据地以今西喇木伦河和老哈河为中心，约占整个内蒙古自治区的大部分地区。在唐代，它是中国东北方的少数民族之一。唐代前期政治上的统一，各族关系空前发展，因此，终唐一代契丹和李唐都有着密切关系。大量汉族劳动人民移入契丹，进步的生产技术使契丹有了农业、冶铁和纺织。同时，契丹文化也被吸收、融合，皮囊式马镫银壶在唐长安京城的出土，正是汉族和契丹等各族人民文化交流的显证。

银壶上的马就是为李隆基祝寿的舞马。

关于舞马，《唐书·音乐志》、《太平御览》中都有记载。有的说舞马有四百匹，还有说千匹之多。李隆基亲自训练舞马，并把它们分为左右两部。每匹马还有“某家宠”、“某骄”的名字。每年八月初，李隆基生日时，则给这些舞马披上锦绣衣服，颈部挂上黄色的金铃，鬃毛上系着贵重的珠玉，按照“倾杯乐”的节拍，跳舞祝寿。高潮时，舞马还跃上三层高的板床旋转如飞，周旋益妙。有时，还让壮士把床举起，让马在床上表演舞姿。而穿着淡黄衫、系着文玉带的姿色秀美的少年乐工，则站在周围为舞马伴奏。

唐代许多人曾写下有关舞马的诗词。

杯，带把杯和多曲长杯等。

穆宗到唐末（821—907），器形种类繁多，盒、碗类器物出现高圈足，仿生器形更多一些，流行四等分、五等分的装饰手法。

宋代始银器进入了民间，但制作工艺无明显提高，元代时间较短，存世器物也不多。明清时期中国银器的制作及精美程度又达新的高峰，其制作工艺集前世之大成，有许多精品传世。

从总体上看，元代金银器与宋代相近似。银器数量多、陈设品增多，如瓶、盒、樽、奁、架等。元代大多数金银器均刻有铭款。

明代金银器的纹饰，龙凤形象或图案居多。清代金银器将金银器的富丽华贵推向了极至。造型随着器物功能的多样化而更加绚丽多彩，纹饰则以繁密瑰丽为特征。格调高雅者有之，富丽堂皇者有之，加工各色宝石的点缀搭配，整个器物更是色彩缤纷、金碧辉煌。清代金银器在器物的造型、纹饰、色彩调配上，均达到了炉火纯青的程度。

清代的金银器丰富多彩，技艺精湛。其制作工艺包括了范铸、锤鍱（yè）、炸珠、焊接、镌镂、掐丝、镶嵌、点翠等，并综合了起突、隐起、阴线、阳线、镂空等各种手法。应该说，清代金银工艺的繁荣，不仅继承了中国传统工艺技法而又有所发展，并且为今天金银工艺的发展创新奠定了雄厚的基础。



金棺银椁

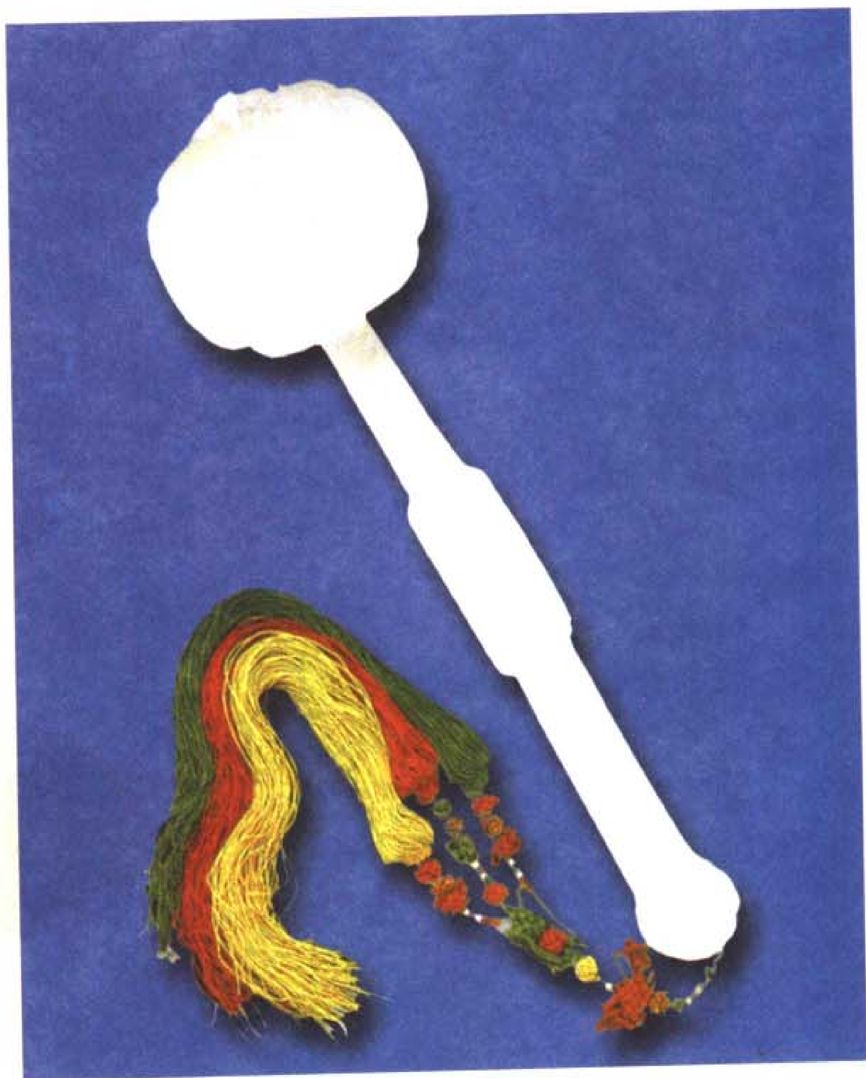
1985年5月陕西临潼庆山寺墓室出土。

033 图意吉祥的玉如意



“如意”是一种象征吉祥的传统工艺美术制品。其形状像长柄钩，钩头扁如贝叶。如意一般长尺许，一边是翘起的如意头，中间是适宜用手把握的柄。制作如意所选用的材料十分贵重，有金、玉、玛瑙、翡翠、水晶、珊瑚等等。做工精细，种类繁多，但几乎件件精美。有珐琅如意、木嵌镶如意，天然木如意、金如意、玉如意、沉香如意等。如意多雕有龙纹，有的还在玉制的如意上嵌上由碧玺、松石、宝石所雕成的花卉，大多是桃果、灵芝、蝙蝠之类。在制作技术上运用了平雕、浮雕、镂空、单镶、三镶、多镶等多种制作手法，无论是凹下去的阴线，还是凸起来的阳线，都能够做到精雕细琢而不差毫发。至于上面雕刻和镶嵌的花纹图案更是不胜枚举，多为我国传统的吉祥图案：山水人物有“麻姑献寿”、“刘海戏蟾”等人物故事；奇禽异兽有“松鹤延年”、“双狮戏珠”、“太平有象”等造型；花鸟虫鱼则有“万年青”、“佛手”、“鸳鸯荷花”、“鱼龙变化”等图案。

如意的起源与我们日常生活中俗称“不求”的搔背工具有着密切的关系。最早的如意，柄端作手指之形，以示手所不能至，搔之可如意，故称如意，俗叫“不求人”。据《稗史类编》记载：“如意者，古之爪杖也，或用竹



白玉福寿呈祥如意

清乾隆，长38.1厘米，白玉质，晶莹无瑕，通体用整块玉雕琢而成，呈勺状，有一长柄。桃形头，上雕蝙蝠、万字、寿字纹；柄中部亦有寿字，寓意万寿如意；尾端系三穗，饰结。此如意用料考究，工艺精湛，是如意中的上乘之作。



白玉福寿如意　清，长42.5厘米

木，削作人手指爪，柄长可三尺许，或背脊有痒，手所不到，用以搔抓，如人意。”清《事物异名录》也记：“如意者，古之爪杖也。”可见如意最初的创意是来源于“老头乐”、“不求人”、“痒痒挠”，当脊背痒痒用它挠上一挠，痒消心宽，真“如意”也。这是如意的实用功能，如意还可拿在手中当做防身的武器；讲僧持之记文于上，以备遗忘；同时又是亲朋好友礼尚往来的一个礼物，表吉祥祝福之意。我国古代有“搔杖”（如今叫痒痒挠），又有记事于上的“笏”（亦称“朝笏”、“手板”），如意则兼二者之用。后来，其形态发生分化，一支保留实用功能，在民间流传；另一支强调吉祥含义，向纯粹陈设珍玩演化，有手持如意的菩萨像。

“如意”一词出于印度梵语“阿娜律”，是自印度传入的佛具之一，柄端作“心”形的，用竹、骨、铜、玉制作，法师讲经时，常手持如意一柄，记经文于上，以备遗忘。陕西扶风法门寺地宫中曾出土一柄佛僧如意，银质鎏金，首为云头，柄为直柄。何时从印度传到我国的，无据可考。

如意在魏晋时期就已经受到士大夫贵族的青睐，得到普遍使用，成为帝王及达官贵人的手中之物。它与民间的一种“不求人”挠痒痒用的东西，在器型上相结合，实用性上除用它搔痒，还用它显示权杖的作用。最初原型结合如意的头部呈弯曲回头之状，被人赋予了“回头即如意”的吉祥寓意。“君子比德如玉”，玉如意的出现，将玉的坚韧不渝美德与如意的吉祥寓意结合，成就了具有中国特色吉祥文化的如意器物。

从梁简文帝萧纲的诗中“腕动苕花（苕华喻指美人）玉，衫随如意风”，可以推测出当时的玉如意有随身佩带之大小。清雅悠闲之时，文人雅士吟诗咏赋，和着“如意舞”利用它作为打节拍之物。到了明、清时期，它从实用品逐渐转成一种艺术陈设品，供人们欣赏娱乐。如意头部呈弯曲回头之状基本不变，而柄端由直状变为小灵芝形、云朵形多种形状。头尾两相呼应，主体呈流线形，柄微曲，造型美观华丽。

《晋书·王敦传》记载：孙权曾得如意柄，



玉角杯

西汉，杯高18.4厘米、口径5.8—6.7厘米，广州象岗出土。玉角杯出土于南越王墓中。玉色青黄，半透明，局部有红褐色斑。杯形如犀角，口沿下浅浮雕一独角夔龙，龙体为图案化的勾连云纹，缠绕杯身两周后，到杯底处转为圆雕的绞索状云纹长尾，又向上卷曲。是一件构思奇巧的西汉玉雕珍品。

“每酒后，辄咏魏武帝乐府歌：‘老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已。’以如意打唾壶，壶边尽缺。”

唐人段成式《酉阳杂俎》中有段故事：“梵僧不空，得总持门，能役百神，玄宗敬之。……又与罗公远同在便殿，罗时反手搔背，不空曰：‘借尊师如意。’殿上花石莹滑，遂激窣至其前，罗再三取之不得。上欲取之，不空曰：‘三郎勿起，此影耳。’因举手示罗如意。”唐代诗人李贺《始为奉礼忆昌谷山居》诗中有“向壁悬如意，当帘阅角巾”之句。可见晋唐时代，我国已有如意，是用来搔痒的。

到了唐代，如意的发展出现转折点，“如意”与“爪杖”开始初步分离。“爪杖”专指那些用于搔痒的工具，后来又别称痒盒子、孝顺、不求人等，却不再称“如意”。而此时的“如意”特指造型美观却没有实用价值的吉祥物。二者并行不悖，但后者不断演变，含意愈见丰富，制作日益精良，材料质地愈选愈贵，久而久之成为引人瞩目的内涵丰富的高档工艺摆设品至今。如意头部的心字形，曲柄有些弧度，呈弯曲状的这种造型就是唐代以后才确定下来并流传至今的。

这样，自唐代以后，如意逐渐演变成了吉祥的象征物，如意象征吉祥的观念开始逐步深入人心，使用如意的帝王贵族、高僧名士、才子佳人等上流阶层不断将这些深厚意蕴附加到如意之上，并日见系统化与固定化，使如意精神性越来越强，

“吉祥图案”的吉祥意蕴

古老的中国是世界文明的发源地，悠久的历史和深厚的文化沉淀是先祖留给我们的巨大宝藏。中国传统吉祥图案便是这宝藏中最美、最绚烂的一部分。在漫长的岁月里，我们的祖先创造了许多向往、追求美好生活，寓意吉祥的图案。这些图案巧妙地运用人物、走兽、花鸟、日月星辰、风雨雷电、文字等，以神话传说、民间谚语为题材，通过借喻、比拟、双关、谐音、象征等手法，创造出图形与吉祥寓意完美结合的美术形式。我们把这种具有历史渊源、富于民间特色，又蕴涵吉祥企盼的图案称之为中国传统吉祥图案。中国传统吉祥图案是中华民族传统文化的重要组成部分，是表现民族历史的一套完整的艺术形式。先人们通过这些直观可感的完美形式，表达对幸福美满生活和财富的热切渴望。

实用性越发可有可无。它的造型也更加丰富、更加多样化。

到了宋代如意的材质越来越贵重，工艺也越来越复杂，金质、玉、水晶、珊瑚、玛瑙、沉香木、骨角、奇竹并镶嵌珠宝，图案以祥瑞居多。有的如意头上镶嵌两个柿子模型，这是因为“柿”与“事”同音，这样就可以称“事事如意”了；有的雕琢成灵芝状的如意头，这是因为灵芝一向被认为是长生不老的药，这样就可以称“长寿如意”了；有的雕琢成五个蝙蝠围绕着一个寿字的图案，这是因为“蝠”和“福”相谐，这样，就可以指“五福捧寿如意”了。五福指：长寿、富贵、康健、德行、善终，真是样样如意了。这样



白玉福寿如意 清中期，长 35.3 厘米



白玉勺

在如意之上，再堆砌近似的装饰题材，使如意本身的蕴意进一步扩充，使之对吉祥寓意的强调简直到了无以复加的程度。百事如意、万事如意、事事如意、吉祥长寿、一统万年、太平有象、年年有余等，正是因为如意所具有的这些吉祥寓意，所以每逢喜庆之时，均可以物代言，顺祝吉祥如意。

如意的制作工艺在清代达到了顶峰。如意也被视如珍宝，俨然是吉祥、财富与权势的象征。漫步故宫，你就可以看到所经各馆各屋，必有一宝座，宝座之旁，必有一如意。在乾隆皇帝看来，如意不仅是吉祥之物，还可挂墙壁、佐文房、置座旁，更是一种“代语不需言”的代言之物。在临朝或与诸臣谈话时，有如意在手，便可心情舒畅、镇定自若、妙语迭出。

如意既成了高档的工艺礼品，又暗含美好寓意，深得皇帝欢喜，所以，成为各地总督官员，向历代皇帝、皇后、皇太后进贡的首位必送礼品。每逢帝王登基、喜庆佳节、帝后寿辰、迎送嫁娶，王公大臣们都要向皇帝、皇后及嫔妃们敬献如意。为讨得帝王的欢心，好邀宠取信、步步高升。皇帝也用别人送的如意赏赐臣下，用以笼络忠臣，收买人心。由此可见，作为礼品的如意可谓神通广大，使送、收双方心知肚明，皆可称心如意。当年乾隆六十大寿时，皇宫大臣们自筹经费，专门制作了六十柄金丝编织的如意。慈禧60岁生日时，大臣们进献了九九八十一柄如意。纵观历史，凡国昌盛，经济发达之时，也是如意这种高档工艺礼品发展的鼎盛之时。自晚清以至民国，国不昌，民不富，如意与其他传统工艺品命运相似，逐渐衰落，具有数千年传统的如意手工制作技术也逐渐失落民间。

首、中、尾的三镶、五镶形式的如意就是在清朝时创造出的，“它是在玉如意的头上，先按图样凿出槽子，然后用五颜六色的宝石嵌进去，这种做法十分费工，故而难得”。有的在整块的玉石上，镶嵌鹌鹑与谷穗，温润洁白，颜色艳丽，“穗”与“岁”，“鹌”与“安”同音，取其岁岁平安之意。

作为吉祥的象征，人人都渴望得到一柄称心的如意。但在封建帝王时期，一柄精美的如意不但造价昂贵，而且只能成为皇亲国戚、达官贵人家中的尤物，平民百姓可望而不可及。

清代整个社会对如意的青睐，使得如意的造型、质地、装饰都得到了充分的发展，达到了最高水平。这个时期的如意，不仅在数量上大大超越前代，而且更加注重材质的精美、工艺的精巧、纹饰的古雅。康熙年间，如意成为皇宫里皇上、后妃之玩物，宝座旁、寝殿中均摆有如意，以示吉祥、顺心。清代的皇帝、皇后用如意作为赏赐王公大臣之物；皇帝选妃时，若将如意交与一人手中，那就意味着她将成为皇后；民国时代，如意成为贵重礼品，富有之家相互馈赠，祝愿称心如意。清代中后期，如意在民间也越来越普遍，逢年过节、寿诞婚嫁都用如意做礼物，贵重的如意还被用做镇宅之宝，成为人们身份、地位的象征。



白玉福寿如意　清，长 42.5 厘米

034 素朴淡雅的越窑青瓷



越窑是中国最古老的瓷器窑场之一。“越窑”一词，出现于唐代。唐代著名诗人陆龟蒙在《秘色越器》中以“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。如向中宵承沆瀣，共嵇中散斗遗杯”的诗句赞美越窑瓷器的釉色精美。“茶圣”陆羽也在其论茶专著《茶经》中称：“碗，越州上，……或以邢州处越州上，殊不然。若邢瓷类



青釉四系壶

唐，口径 6.95 厘米，腹径 11.5 厘米，底径 7.2 厘米，胎质浅灰，细腻致密。釉色青中泛黄，釉层匀净。敞口，直颈，壶体呈瓜形，平底。

银，越瓷类玉。邢不如越，一也。若邢瓷类雪，则越瓷类冰。邢不如越，二也。邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿。邢不如越，三也。”当然，这只是陆羽的一己之爱，邢、越之争，自古就有，在这里我们不作评论。

唐代文人对当时的越窑非常推崇，“越窑”之名由此而流传开来。

越窑烧造的青瓷有釉呈青色或泛淡黄色，呈玻璃质感，莹润碧翠，匀净柔和；胎质细腻坚硬，胎色灰白稍带淡黄；器物造型多生活用具如碗、盏、壶、碟、盂、盘、罐等；多素面而很少纹饰，质朴无华等特点。另外烧造方法，多用松柴烧制，由于火力软而火焰长，烧制中窑内充满火焰，因此釉在熔融呈青色时，受到还原作用。

由于越窑青瓷民间流传极少，故现今如能收藏到一件真正的秘色青瓷，可说是凤毛麟角，价值连城。

越窑的历史可分为起源、发展和鼎盛三个时期，这里有份最新的考古资料，不妨共享。

东汉时期是越窑的起源阶段。越窑瓷器出现于东汉。从东汉起，在浙江北部杭州湾内宁绍平原上的绍兴、上虞、慈溪、余姚、宁波等地出现一种器表施青釉的瓷器，这就是东汉青瓷。中国科学院上海硅酸盐研究所对浙江省上虞县上浦乡小仙坛东汉晚期瓷窑遗址出土的青釉标本进行过



越窑海棠式碗

高 10.8 厘米，口纵 23.3 厘米，口横 32.2 厘米，足径 11.4 厘米，胎质灰白，釉色青中闪黄，细润如玉。碗作海棠式，敞口，圈足外撇，碗心有支钉痕 16 个。海棠式碗为唐代新兴的造型风格。此碗器型大而规整，为传世越窑碗类中所少见。

多项物理和化学测试，表明这些瓷器具有瓷质光泽，透光性较好，吸水率低，在1260℃—1310℃的高温下烧成，器表通体施釉等瓷器特性。



越窑青釉鼎式炉

东汉，高7.5厘米，口径14厘米，折口，浅腹圆底，外腹中部刻一道凹槽，三足设于槽的相应部位，内口处粘贴半圆形双耳。施釉用浸釉法，器内满釉，器外施釉不及底，釉挂淌严重。釉面光滑，青绿色的釉层内含牛毛纹开片。胎呈灰褐色，质地细密，胎釉结合紧密，属我国早期的青瓷熏炉。

东汉越窑瓷器在上虞出现并不是偶然的。首先，这里蕴藏着大量的优质瓷土资源；其次，这里山峦起伏、森林密布，有丰富的烧瓷燃料；再次，上虞地处杭州湾南岸，曹娥江纵贯全境，水运交通十分便利。正是基于这三点，上虞越窑成为中国瓷器的发祥地。

六朝时期是越窑的发展阶段。越窑青瓷自东汉创烧以后，到三国、两晋、南北朝时期得到了迅速发展。绍兴、上虞、余姚、宁波、奉化、临海、萧山、余杭、湖州等市县都发现了瓷窑遗址。六朝时期的越窑是我国最早形成窑场众多、分布地区很广、产品风格一致的瓷窑体系，而中心窑场仍然集中于上虞县。六朝晚期从南朝起，越窑的制瓷中心逐渐转移到余姚县的上林湖地区（今属慈溪县）。

唐宋时期是越窑的鼎盛阶段。唐代有许多著名的青瓷窑，例如浙江的越瓷、瓯窑、婺州窑。湖南的岳州窑、长沙窑、江西的洪州窑、四川的邛崃（qióng lái）窑等。然而唯越窑青瓷因其釉色，取得了独特的艺术成就而跃居众窑之首，成为当时青瓷的佼佼者。

越窑青瓷所呈现的那种细润如玉、光洁无疵的釉面，确实在我国青瓷烧造史上树起了一座丰碑。

越窑青瓷不仅釉面精致无比，其造型也生动优美，各式钵、盆、灯、罐、瓶、执壶、唾壶以

越窑青瓷

唐代的陆龟蒙曾这样赞美越窑青瓷“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”。唐代的文人雅士喜欢饮茶。越窑青瓷温润如玉的釉质，青绿略带闪黄的色彩能完美地烘托出茶汤的绿色，因此受到了文人雅士的喜爱。盛行的饮茶风尚对越窑青瓷的形制也有所影响。唐代早期以瘦高的立型器为主，到了唐代晚期出现了荷叶式、花口式的盘和碗。瓷器装饰以光素为主，也有划花、刻花、堆贴和镂空的纹饰。以划花为多。常见的纹饰是花鸟、水草和人物等。线条流畅简洁，纤细生动。晚唐五代时期的越窑青瓷被称作“秘色瓷”，釉面青碧，晶莹润泽，如宁静的湖水一般清澈碧绿。

绍兴的陶瓷工业源远流长，“越瓷”名扬四海。绍兴、上虞一带是中国越瓷的发源地。早在两千多年前，这里有“龙窑”数百座，烧出的产品有釉陶和印纹陶，这便是“越瓷”前身。越瓷始于汉，盛于唐，特别在唐朝的中后期，瓷器烧制的技艺已达到了纯熟的程度。那时，由于创造了将坯体盛于匣钵之中与火分离的操作法，从而使产品器形端正，坯胎减薄，胎质细腻，釉色晶莹。其中尤以“秘色窑瓷器”（青瓷）最为著称。越瓷从唐代开始就出口到巴基斯坦、伊朗、埃及、日本等许多国家。

及瓷塑等应有尽有，许多器物还能逼真地模拟自然生物的形态，如仿照瓜形制作的壶，仿海棠花式的碗、盘等皆惟妙惟肖，其中模仿荷叶形状的洗子，则更充分发挥青釉莹润欲滴的特色。唐代青瓷因为追求一种“冰肌玉骨”的艺术效果，所以早期器物极少装饰，仅以“捩（liè）翠融青”的釉面取胜。晚唐五代时期出现的刻画花纹，则受当时丝绸、金银器、铜镜的影响。它以各种龙凤、游鱼、云鹤、鹦鹉、蛱蝶、花卉等作主题，线条纤细流畅，纹饰生动活泼，使单调的釉面平添几分诱人的魅力，难怪清代自命风雅的乾隆皇帝也有“李唐越器世间无”的感叹了。北宋初年，越窑仍有一段辉煌的时期，当时全国窑场因各地战事平息处于相继兴起之中，越窑青瓷便成了大家竞相模仿的对象。如北方的耀州青瓷，定窑白瓷，南方景德镇窑影青瓷等，都曾盛行越窑青瓷那种刻画文饰的装饰方法，直到北宋中期，这些窑场才逐步摆脱了越窑的影响，而形成各自的风格。

越窑刻花四系盖壶

五代，通高24.6厘米，口径9.75厘米，腹径15.5厘米，足径8.2厘米。胎呈灰色，通体施釉，釉色黄，薄而均匀。浅盘口，长颈，腹部鼓圆，圈足，口沿至肩安四复式长系，口上有盖，盖钮作宝顶形。胎壁较薄，器型规整，外观精美。盖面和腹部均刻、划莲瓣纹，肩部刻、划细花纹，疏密有致，美观大方。



唐代越窑制瓷作坊仍集中在上虞、余姚、宁波等地。随着瓷器质量的提高和需求量的增加，瓷场迅速扩展，胎质更加细腻，釉色更加清纯，并具有玉质感，形成了“南青北白”的局面。唐代的越窑还首次进入宫廷，开始成为“贡品”。1987年陕西省扶风县法门寺唐代塔基地宫中曾经出土了十四件唐代越窑青瓷。据同时出土的《监送真身……并新恩赐金银宝器衣物帐》记载，唐懿宗所赐物品有：唐秘色碗“瓷秘色碗七口，内二口银棱，瓷秘色盘、叠（碟）子共六枚”。

这十三件碗、盘、碗是唐懿宗（860—873）时期的产品，也是中国最早的官窑瓷器。另一件

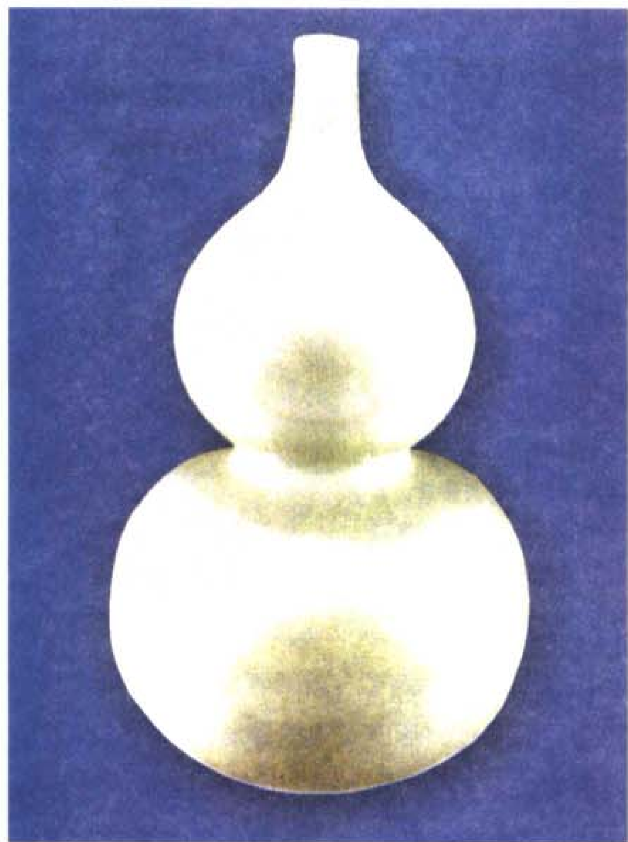


上林湖越窑遗址

上林湖越窑遗址位于慈溪市鸣鹤镇西栲栳山麓上林湖一带（原属余姚县），为越窑青瓷主要产区之一。因古代地属越州，故名越窑。1957年始，省文物管理委员会、北京故宫博物院多次调查，发现慈溪上林湖、古上岙湖、白羊湖、杜湖（里杜湖）及古银锭湖（今彭东）四周古窑址一百二十余处。上林湖最集中，沿湖木杓湾、鳖裙山、茭白湾、黄鳝山、燕子坤、荷花心、狗头颈山、大埠头、陈子山、吴家溪、周家岙（ào）等，窑场密布。烧制始于东汉，盛于唐、五代，延至宋。

东汉至隋代，前一段瓷器简朴。东汉常见器物罍、罐、壶、洗、钵、碗等，釉呈青灰、青绿或褐色。后一段主产碗、罐、碟、鸡首壶、水盂等。因装烧采用叠放，胎骨粗厚，故器皿笨重。

唐代，瓷业繁荣。徐寅《贡余秘色茶盏》诗“捩翠融青瑞色新，陶成先得贡吾君，巧剜明月染春水，轻旋薄冰盛绿云”，赞颂贡窑青瓷。以上林湖为中心地的越窑青瓷的发展，使瓷器同丝织品一样成为明州港输出的主要商品。在唐代，开辟了从明州通向海外的“陶瓷之路”，现代印度、伊朗、埃及、日本等国古港口、古越堡遗址，均发现有上林湖所产青瓷遗物。



青釉葫芦瓶 清乾隆，高32厘米

青釉八棱瓶虽未见文字记载，但上林湖窑遗址中也有此类瓷片出土，可知唐代的上林湖地区曾经烧造过官窑贡品。

五代越窑瓷器的生产被钱越国垄断，且继续生产秘色瓷。五代秘色瓷在浙江钱越国贵族墓中有大量出土，如1966年杭州市玉皇山发掘的五代天福七年钱元瓘（钱越国第二代国君）墓；1980年临安县明堂山发掘的唐天复元年水邱氏（钱越国开国国君钱镠的母亲）墓和1996年临安县玲珑镇发掘的五代天复四年马氏（钱元瓘之妃）墓等，曾出土过精美的晚唐、五代越窑秘色瓷，其中还有当时仅限于皇室使用的龙纹瓷器。

北宋时期越窑继续烧造青瓷。据文献记载，宋朝立国初期，从开宝到太平兴国十余年间(968—984)，钱越国控制下的越窑曾为北宋朝廷烧制青瓷贡品达十七万件之多，说明北宋初年越窑生产的青瓷不仅质精而且量大，许多珍品还作为礼品被宋廷赠与辽国，所以在北方辽代贵族墓葬中也常有越窑瓷器出土。

当青瓷出落得楚楚动人的时候，它终于藉海上贸易兴起之利，从海路大量出口，行销世界各国。日本陶瓷学者三上次男把这条运输瓷器的海上航路誉为"陶瓷之路"。1976年和1977年，在朝鲜新安海域打捞出的一艘中国元代沉船，内有陶瓷器计6 463件，青瓷占一半以上。远在埃及的开罗郊外福斯塔遗址，发掘出从唐代到清代的中国陶瓷片，达2.2万多片，最多的是越窑青瓷。著名的土耳其托普卡珀宫博物馆，收藏有8000多件中国陶瓷，最显眼的就是越窑青瓷。



越窑鸟形把杯

五代，高6.3厘米，足5厘米，口7.2厘米，仿汉代铜器式样烧造。敞口微敛，高圈足微外撇，杯身一侧贴一展翅欲飞的立形鸟，鸟的头部高出碗口，另一侧贴鸟尾，尾的末端微高，尾中部与腹部相连为柄，鸟身、翅膀及尾部均有划道装饰。器里外满釉，呈青色，有细小纹片，足里无釉。整个器体精巧玲珑，造型优美。

035 莹润洁白的白釉瓷



白釉瓷，我国传统瓷器的一种。是在含铁量低的瓷坯上施以纯净透明或乳浊高温釉烧制而成的白色瓷器，是在青瓷的基础上出现的。窑匠们在掌握了三氧化二铁在釉中的呈色规律后，有意识地降低釉中氧化铁的含量，烧制了白瓷。

白瓷自东汉晚期出现，历隋至唐发展成熟，唐宋两代白瓷达到高峰。在唐代，白瓷向青瓷的传统优势地位发起了挑战，瓷业出现了“南青北白”的格局。这个时期的白瓷代表，是著名的邢窑。历史上对邢窑的记载最早见于《新唐书》，提到了“邢州贡瓷”，说明初唐邢州已生产出高品质的白瓷，邢窑因而得名。后来《国史补》又具体提到产地内丘（在历史上，丘同邱）。后来明代永乐年间景德镇窑烧制的“甜白瓷”和福建德化窑烧制的“象牙白”（或称“猪油白”、“奶白”）



邢窑象

五代，高 7.7 厘米，长 10.3 厘米，胎质细白坚致，釉洁白莹润，垂浆釉色微闪青。模压成形，自象首至臀部的合范处，有一道细裂纹。象身中空，立于镂空长方形底托上。长鼻下垂内卷，口两侧各露出三覆盖象牙。象背备有一椭圆形障泥，左前腿旁立一驯象人，身穿圆领窄袖长袍，腰系带，右手高举长杆。这是盛行于汉唐时期“百戏”（即今杂技）中“象舞”的一种形象。



邢窑狮

五代，通高 16.9 厘米，座上边长 11.3 厘米，高 13 厘米，下边长 12.5 厘米，底座高 3.9 厘米。胎质细白坚致，釉色洁白光润，积釉处微闪青。体中空，狮昂首、张嘴吐舌作怒吼状，前腿挺直，后腿蹲踞，神态威武，下有一梯形方座。颈、背部附贴着一团团螺旋式鬣毛，胸前挂项圈，中心套一圆环，两侧悬圆铃四个，右端缺一。瓷狮为一对。邢窑的艺术瓷实属少见。



德化白釉弦纹炉

明，口径11.1厘米，周身起弦纹四道，三足仿竹节，器体清美素雅。

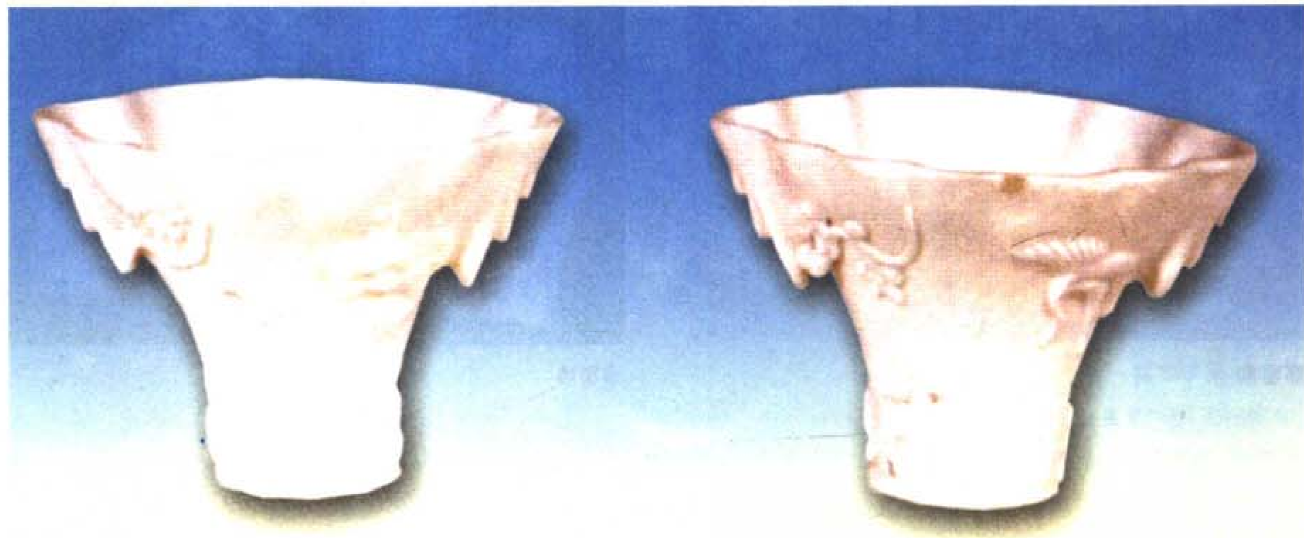
瓷，取得了白瓷烧制史上的最高成就。

唐李肇《国史补》说：“内丘白瓷瓯，端溪紫石砚，天下无贵贱通用之。”可见其质量之高，数量之大，影响之广。这说明，它既是给朝廷的贡品，也满足广大人民的需要。公元9世纪中，段安节《乐府杂录》记唐大中初时的乐师郭道源“用越瓯、邢瓯十二，旋加减水，以盘击之，其音妙于方响”。筯即箸，是筷子。这段文字说明邢窑白瓷质量之好，胎骨坚实致密，叩击时有金石之声，所以能与越窑瓷器一直用作乐器（邢瓷极有可能是作为高音部）合奏出音乐，而陶器绝对没有那般好听。

唐代文人士大夫阶层中，有一部分人品茶也喜爱用白瓷茶具，陆羽在《茶经》里赞美它“类银类雪”。大书法家颜真卿在饶州当官期间，常与朋友一道品茶作诗，用的就是白瓷茶具，体现了当时文人士大夫的审美趋向和文化价值选择。诗人白居易也喜欢使用白瓷茶具，还在他写的诗中备加赞誉。在杜甫的诗中，也表达了他得到大邑白瓷如获至宝的心情。

邢窑作为白瓷代表，它是陶瓷生产技艺有了突破性的科学进步的一个标志，它为开辟白瓷时代作出历史贡献。当时的邢瓷精品几乎可与今日的高档细瓷相比。邢瓷作为地方特产向朝廷进贡，同时也入市井，不分贵贱，其产品主要是生活用具，有碗、盘、钵、杯、盆、罐、瓶、壶、盒等器型，另有人形等，不少器物的一个特征是在底部有“盈”字款。

西安乾封二年（667）墓出土的白瓷人形尊，整个器物塑成一个西域少年形象，深目高鼻，身着圆领短袖衫，前额发尖上和衣领上缀着成串的珍珠，怀中斜抱一瓶，瓶口为荷叶形，瓶颈细长，腹部饰带宝石的宝相花，为唐代初期白瓷雕塑艺



白瓷梅鹿杯

明，此杯为饮酒器，其形制与同时代的犀角杯相类。内外施白釉，釉质莹润，白如凝脂；足端平削，见细白胎，胎土洁白细润如蒸熟的糯米粉食品，俗称“糯米胎”。此杯是明代德化窑的独家创制，其价值堪于德化窑白瓷雕像相媲美。

术的代表作品。人首鱼身俑，又称“仪鱼”。唐宋墓中多有发现。唐代的兽首鱼身俑，前有两蹄；人首鱼俑则下有四足。五代南唐的人首鱼身俑，有的戴冠，颈下刻鱼鳞，脊骨突出，两边各有一鳍；有的光头不戴帽，两侧有鱼翅。江西彭泽宋墓曾发现两件，一作鱼形，一作人首鱼身形。据《秘葬经》记载，公侯卿相墓中放置此器。唐代碗，口沿为八瓣形，里外为凸起和凹入的四直线，圈足作四瓣海棠形，为邢窑出产的佳品。



德化窑白瓷水注　明晚期

牙白刻花莲花茶盏、托，北宋定窑早期代表作品。这件盏、托，口径为11.8厘米，盘径为18.9厘米，用白瓷烧制而成。在器身上，采用刻花装饰，花纹为莲花。一般认为，定窑的装饰技法有刻花、划花和印花三种。花纹有莲花、缠枝、塘荷、牡丹、萱草、水波，以及游鱼、龙、凤、鸳鸯等纹饰。根据现存世的定窑实物器具分析，早期作品多采用刻花、划花、装饰，花纹亦渐增多，所以，从装饰和花纹来看，这件盏、托可能是北宋早期的定窑茶具产品。

这件茶盏的口沿，露有胎骨，为毛口，俗称芒口。是定窑工匠们为适应生产所需，发明了覆烧工艺的结果。覆烧，就是烧制时将盏、盘等器物倒过来，使口部向下。而每件器物间，在口沿部分用未经焙烧的耐火泥作成支圈间隔，层层相叠，故称覆烧。其优点是节省空间，产量增加；又能充分利用热能，节约燃料；还可使器物烧制时受热和收缩均匀；同时，能使器物底部满釉，增加美感。至于芒口的缺陷，定窑的匠师往往以金、银、铜圈镶在口沿上，作为装饰，既弥补覆烧带来的不足，又增加了美观，显得更加豪华尊贵。

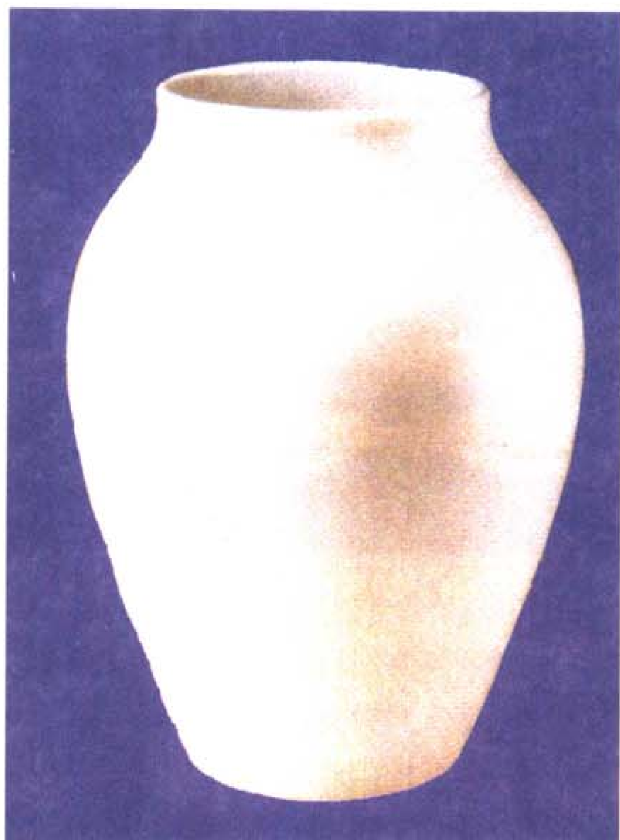
邢窑、白瓷大致可分五个时期：

1.东汉至隋是白瓷发展的前期。湖南长沙的东汉墓出现了早期白瓷。河南安阳北齐武平六年(575)范粹墓出土的白瓷，其工艺制作水平已有较大提高。但成熟的白瓷直到隋代才出现，陕西西安隋大业四年(608)李静训墓出土的白瓷，胎质细腻洁白，釉面莹润，颜色纯正。隋代白瓷生产已很普遍，河北内丘邢窑和河南境内都曾发现白瓷窑址。

隋开始用化妆土装饰青灰色的胎体，烧造青



德化窑白瓷蟠螭壶　明中晚期



甜白釉太白坛 清，高31厘米

邢窑遗址

关于唐代邢州白瓷的窑址，据唐人李肇的《国史补》上记载："内丘白瓷瓯，端溪砚，天下无贵贱通用之。"故此过去许多瓷史研究者都认为邢瓷的窑址应在内邱。但在内邱县境内未找到唐代任何窑址的痕迹。而在临城境内的南起瓷窑沟、北至祁村、双井一线长达25华里的地带，发现了12处古窑遗址，而且属于唐代的遗址区。邢瓷窑遗址在临城主要分布有四处：一处在岗头，两处在祁村，另一处在西双井。这些地方都发现有邢窑遗迹、白瓷碎片、窑具、柴灰等。

在所发现的唐代邢窑遗址中，出土较完整的白瓷器物有：玉环底碗、玉壁底碗、瓷马残件、执壶等文物。临城，唐属赵州。自隋至唐武德四年，内邱也属赵州，在武德五年后属邢州。李肇所谓"内邱"，当是泛指这一带。今天在临城境内唐代邢瓷窑址的发现，大量盛唐乃至初唐时期的实物标本的出土，填补了我国瓷史研究中的一项空白。所以，1992年出版的《中华文明史》明确指出，唐代白瓷"河北临城邢窑最有名"。1982年至1994年底，内丘县文化馆业务人员在内丘县境内又查出邢窑遗址二十多处。

白色瓷器。而后进一步用白色粘土制胎，烧制粗白瓷。隋胎陶瓷的重大变化是发展了白瓷生产，工艺技术水平比北齐显著提高，胎料制备精细，轮制成形旋削工整，装烧讲究。器物品类显著增加，立式器皿显著增多，造型挺拔豪放。大业四年（608）李训墓、大业六年（610）姬威墓和安阳开皇十四年（594）张威墓等，先后出土了许多白瓷，质量较好，胎质较白，釉面光润，基本上看不到北朝白瓷泛青或闪黄的痕迹。内丘邢窑隋代窑址出土的白瓷精品，胎质洁白，胎薄，半透明，釉色纯正莹润。隋大业四年（608）的李静训墓，也出土过一批白瓷器，胎质洁白，釉面光润，其中的龙柄双边瓶和白瓷龙柄鸡头壶为最精。西安郭家滩隋墓出土的白瓷瓶，姬威墓出土的白瓷盖罐，都是隋白瓷的代表作。隋代白瓷在河南、陕西、河北内丘、安徽亳县都有出土。

2.唐代是邢窑的成熟时期。唐代白瓷生产十分发达，北方许多窑口都大量烧制白瓷，其中较为著名的有河北内丘的邢窑、曲阳的定窑；河南的巩县窑、鹤壁窑、密县窑、登封窑、郏县窑、荥阳窑、安阳窑；山西的浑源窑、平定窑、交城窑；陕西的耀州窑；安徽的萧窑等。其中以邢窑白瓷为代表，与南方地区越窑青瓷相匹敌，世称"南青北白"。

"唐代内丘邢窑已经形成一个规模很大的产地，南北约30公里，成为一代名窑。内丘邢窑'盈'字款白瓷，胎薄质坚，洁白细腻，釉质莹白滋润，临城亦有发现。以邢窑的精细产品用现代标准衡量，亦不失为优质白瓷，这时期内丘白瓷窑址出土的白瓷品种很丰富，有小唇沿撇口浅腹玉璧形底碗，圆沿弧腹玉环形底碗，瓣口深腹玉环形底杯，瓣口盘状玉环形底托，圆沿短颈鼓腹罐，短戏耍短流鼓腹双泥条系执壶，矮圆形子母口粉盒等。这里制瓷工艺精益求精，旋坯技法规范，装烧更趋科学，采用装匣正烧，消除了器内

支痕、火候适度，产品瓷化而不过烧，保证了造型应有的神韵，强调了产品实用功能，注意了审美作用，体态丰盈，庄重大方，具盛唐之风。这些质地细腻的白瓷，同陆羽《茶经》描写的‘如银似雪’的细白瓷完全相符。邢窑产品品种之丰富，数量之大也与《国史补》所述‘天下无贵贱通用之’相符。”

3.五代之后邢窑因受战乱和优质原料枯竭的影响开始走向衰落。五代时期，白瓷的生产中心仍在北方，较大规模的白瓷窑有河北曲阳窑、河南鹤壁窑、陕西耀州窑等，南方地区最早发现的白瓷产地是江西景德镇。

“唐末至五代前期，由于藩镇割据，政局混乱，争战频繁，仅邢州一带六十多年之中就发生战祸二十八起。《资治通鉴》对此有较详细的记载。战祸使得这个地区野无稼穑，生灵涂炭，大批劳力被迫服役，或流离失所无家可归，严重地阻碍了生产力的发展，细白瓷已不生产，粗白瓷质量明显下降。”这是社会原因。



德化窑白瓷双象耳瓶　民国

从自然条件来看，这里地质构造条件复杂，地层严重断裂分割，瓷土层位不定，产状凌乱，数量有限，好的瓷土找不到，采不出，只好使用次料。自然条件的劣化，不是人力可逆转。

再次是技术渐趋保守落后。到宋时，邢窑北邻的定窑和南邻的磁州窑皆凭借当地资源条件的优势而崛起。尔后，金元时期恢复生产的邢窑原址的少数窑场，已不可当日而语，仅靠模仿定窑、磁州窑生产，工艺落后，只能望二窑而兴叹了。邢窑的衰落自然还有其他原因：朝廷的苛政，官府的敲诈，洪水冲击等等，终于将邢窑淹没于漫漫的历史之中。

4.宋代以后新窑兴起。宋代白瓷以河北曲阳的定窑为代表，较著名的还有山西介休、盂县、平定、阳城等地。福建德化在宋代时也曾烧造白瓷。元代时白瓷生产规模缩小，以景德镇窑烧制的“枢府瓷”（即“卵白釉瓷”）为最佳。

5.明代永乐年间景德镇窑烧制的“甜白瓷”和福建德化窑烧制的“象牙白”（或称“猪油白”、“奶白”）瓷，取得了白瓷烧制史上的最高成就。由于元代青花瓷和明代斗彩、五彩瓷器的兴起，素白瓷的生产渐趋低落。但是，正由于白瓷的出现，才为青花瓷和色彩缤纷的彩瓷开辟了道路。晚清时期，白瓷生产主要集中在景德镇和德化两地。



德化窑白瓷梅花执壶　明中晚期

036 成就十八般武艺的十八般兵刃



我们常用精通十八般武艺来形容一个人的武艺高强，那么十八般武艺到底是什么呢？

《水浒传》第二回书中说道："哪十八般武艺？矛、锤、弓、弩、铳、鞭、锏、剑、链、挝、斧、钺并戈、戟、牌、棒与枪、扒。"指的是十八般兵刃。

明代万历年间，谢肇淛在《五杂俎—卷五》记载："十八般：一弓、二弩、三枪、四刀、五剑、六矛、七盾、八斧、九钺、十戟、十一鞭、十二锏、十三檛、十四殳、十五叉、十六把头、十七棉绳套索、十八白打。"

自清代以来，十八般武艺又有四种说法：（一）指"刀、枪、剑、戟、镗、棍、叉、耙、鞭、锏、锤、斧、钩、镰、扒、拐、弓箭、藤牌"。（二）与（一）排列相同，唯后三件变为：代、抉、弓矢。（三）指"九长九短"。九长为枪、戟、棍、钺、叉、镗、钩、槊、环；九短为刀、剑、拐、斧、鞭、锏、锤、棒、杵。（四）指近代戏曲界有人称之为刀、枪、剑、戟、斧、钺、钩、叉、鞭、锏、锤、抓、镗、棍、槊、棒、拐、流星锤等十八种兵器。（三）中不列远射兵器的弓矢和防御武器的牌或藤牌，是近代练武者不善习弓矢，只教套路的反映。

十八般武艺所列兵器大同小异，形式和内容却十分丰富。有长器械、短器械、软器械、双器械；有带钩的、带刺的、带尖的、带刀的；有明的、暗的；有攻的、防的；有打的、杀的、击的、射的、挡的。



铃首刀

商，长 19.1 厘米，首部有一镂空球状装饰，内置一铜球，使用时会发出声响。为北方草原游牧民族用具。

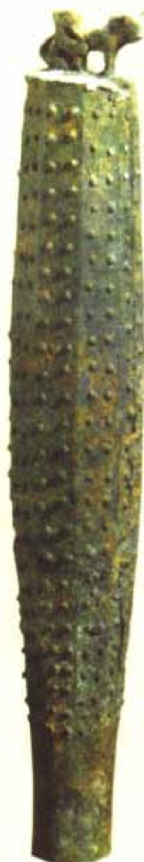


人面斧

商代晚期，长 8.5 厘米，刃宽 5 厘米



三孔管銎钺 商代明期



虎噬牛狼牙棒 战国

十八般兵刃之刀：

在青铜器时代，刀开始作为兵器，在战斗中用以防身和进行一些简单的格斗。西周以后，被利于作战的青铜剑替代。经过秦末农民起义和楚汉之争七年战乱的洗礼，剑开始被一种柄端呈环形的铁质长刀代替，刀身一侧开刃，另一侧是厚实的刀脊，既利于尖劈，又不易折断。三国时期这种铁质长刀在军队中被广泛应用。刀的种类已有手刀、掉刀、屈刀、偃月刀、戟刀、眉尖刀、凤嘴刀及笔刀八种，有的还把刀环制成各种鸟兽形号称“大夏龙雀”。

刀是英雄的宝物，没了刀，英雄就少了些许盖世的气焰。

《梁山泊林冲落草　汴京城杨志卖刀》一回书说的是青面兽杨志谋官未成，准备把祖传能砍铜剁铁的宝刀插了草标儿卖掉，后遇京城有名的泼皮，用宝刀将其杀了，宝刀成全了他的胜利。《三国演义》中的蜀汉大将关云长，手中一把青龙偃月刀，千里走单骑，过五关斩六将，单刀赴会，叱咤风云。

十八般兵刃之斧：

斧，最早是作生产工具和狩猎工具使用的。人们先将石块打击碰砧，制成石斧，后来和弓箭一样成为战争的武器。到了汉代，斧钺多用钢铁锻造，在军队中使用。

隋末农民起义的骁将程咬金，手使一柄宣花大斧，劫皇纲、三斧定瓦岗，当了混世魔王。

十八般兵刃之枪：

矛（枪）是中国古代历史最为长久的品种之一。据《武经总要》所载，枪有九种名目，分别



漆柄曲援戈　西汉

镞

商代，长9.7厘米，翼宽8.1厘米，体型较大，锋纯尖，中部起脊成方棱状，两翼张开铤圆而细。

銎内戈　西周晚期至春秋早期



为双勾枪、单勾枪、环子枪、素木枪、鸦颈枪、锥枪、梭枪、槌枪和大宁笔枪。枪的击法，以拦、拿、扎为主，要求扎出平直。此外还有圈枪、穿梭枪、劈枪、崩枪、挑枪、拨枪、带枪、拉枪、架枪、扑枪、点枪等击法。

十八般兵刃之炮：

"炮"是用炮索带动炮梢，炮梢利用杠杆原理抛出，沿抛物线形式把皮窝中的石弹飞向目标，后来人们又用炮抛掷火药制成的火球和炸药，其威力就更大了。据说，现在通行的中国象棋定形于宋代，"炮"子，就是当时的抛石器械的象征。

十八般兵刃之剑：

俗话说：宝剑赠英雄。相传楚有龙泉，秦有太阿、工市，吴有干将、莫邪、属镂，越有纯钩、湛卢、豪曹、鱼肠、巨阙。剑作为一种实战武器，到了西汉，无论质量还是功能都达到了高峰，衰落之后，它以另一种方式存在着，佩带于统治阶级的身上，以别品秩高下。道家用它作法器，侠士凭三尺龙泉扶危济困，除暴安良。剑自产生至今，已经历了三千多年，人们不断总结研究，创立了运剑之术。

十八般兵刃之戟：

戟的制式有单双、长短之分，练法也各有特色，但主要有剁、刺、探、片、压、带、勾、拦、钻、挂等。"吕布射戟"是三国时期颇具戏剧性的历史事件。

十八般兵刃之鞭和锏：

鞭多为竹节形状，击法有捋、崩、砸、挂、挑、截、封、闭、架、挡、摔、掉、点、扫等。锏有双、单之分，一般以演练双锏的为多。练时要求猛、快。击法有上磨、下扫、中截、直劈等二十四法。

十八般兵刃之棒：

棍棒的名称很多，叫做杖、杵、梃、棒、棍、等。棍术讲求劈、崩、抡、扫、缠、点、拨、拦、挑、撩、挂。《西游记》中的齐天大圣孙悟空，凭一根如意金箍铁棒，七十二般变化，上九天，入地狱，保唐僧西天取经，一路捉怪降妖，终成正果。

十八般兵刃之铠甲：

防护装具甲胄，虽不能杀敌，但在战争中能保护自己。明清军队中装备的铁甲中比较流行的是一种锁子甲，是由金属环相互套扣，形如连锁，整体又相当轻软紧密，有较强的防护能力。



人物纹靴形钺

战国早期，高9.5厘米，刃宽12.4厘米，靴形，前端尖角上翘，椭圆形銎。銎下侧有一环钮。銎一面不规则的绳索纹框内铸一站立、赤足、佩剑的人图像。人图像两侧铸有图案。另一面在绳索纹框内铸六个人图像，并从左至右逐渐缩小，或佩刀剑，或持钺，或坐地举手，或奔跑。

十八般兵刃之锤：

锤，作为一种武术器械套路演练一直在民间流传。京剧《八大锤》所表现的岳云等四小将挥舞双锤击金兵的故事在民间广泛流传。

十八般兵刃之弓：

在旧石器时代晚期的狩猎战斗中，弓箭一出现，就显示出了石斧、木棒无法比拟的优越性，可以击中远处目标。箭也有四种：称竹箭、木箭、兵箭、弩箭。

冷兵器时代的十八般兵刃造就了无数英雄豪杰，成就了一个个惊世伟业。历史上一串串英雄豪杰的名字都与这些兵器有关，三国里善使长矛的张飞，将大刀舞得出神入化的关羽，手执方天画戟的吕布，挺执长枪的赵云，腰佩双剑的刘备。水浒里使用双斧的李逵，善用长棍的武松以及人称双鞭的呼延灼，均武功盖世。

文学作品中的刀

在我国古典文学名著中，有许多脍炙人口的故事，许多为人传诵的英雄都与刀紧密相关。刀似乎成了文学家笔下的魔物，它既连累许多好汉背时落难、妻离子散，又为众多英雄添色增光。《梁山泊林冲落草　汴京城杨志卖刀》说的是青面兽杨志在汴京谋官未成，又身无分文，只好把祖传能“砍铜剁铁”的宝刀“插了草标儿，上市去卖”。在天汉州桥遇上京城有名的无赖“无毛大虫”牛二，于是围绕着这宝刀展开了一场扣人心弦的较量，结果杀死了那个无赖，宝刀辉煌地战胜了它的挑战者。再如《三国演义》所颂扬的蜀汉大将关云长，自桃园结义时打造了重82公斤的青龙偃月刀，跃马挥刀，千里走单骑，过五关斩六将，单刀赴会，叱咤风云。那么，在我国历史上，战刀究竟是怎样一副面目呢？刀作为兵器的历史，最早可追溯到青铜器时代，在战斗中用作护体防身和进行一些简单的格斗。进入西周以后，被更利于作战的青铜剑所替代。在秦末农民起义和楚汉之争那动荡战乱的七年里，骑兵日益成为战斗中举足轻重的兵种，原来以击刺为主的剑已不再适用，在这种情况下，西汉时出现了柄端呈环形的铁质长刀，刀身一侧开刃，另一侧是厚实的刀脊，既利于尖劈，又不易折断。到了三国时期刀已成为军队中普遍装备的短柄格斗兵器具。人们更加注重钢刀的质量，精益求精。到了两晋十六国和南北朝时期，骑兵继续装备钢刀，步兵的标准装备除了环柄长刀还有长盾，保持着汉刀的形制，还把刀环作成各种鸟兽形号称“大夏龙雀”。北宋仁宗庆历四年（1044），由仁宗赵祯亲自核定，曾公亮、丁度等撰写的《武经总要》是中国古代兵器的百科全书，其中第十三卷《器图》记载，当时的刀有手刀、掉刀、屈刀、偃月刀、戟刀、眉尖刀、凤嘴刀及笔刀八种。清代的军刀也有长柄大刀和短柄刀。随着科学技术的进步及西方势力侵入中国，清朝覆灭后西式长短枪普及开来，但与此同时仍有不少中国军队配备大刀。抗日战争时期，在长城沿线抗击日寇的二十九军就是用大刀砍杀侵略者，从而以“大刀片”闻名中外。在中华民族生死存亡的紧急关头，大刀成了鼓舞亿万人民奋抵外辱的号角：“大刀向鬼子们的头上砍去，全国爱国的同胞们，抗战的一天来到了！”这令人振奋的歌声，传遍长城内外，令敌人闻风丧胆。在今天的现代化战争中，显然已不能与导弹、坦克对阵，但是它却又活跃在另一舞台上。在弘扬我国传统文化的体育项目——武术中，作为传统的十八般兵器中的一员，刀仍保留着它不可替代的地位。



037 沉静素雅 形态优美的宋瓷





钧窑凸雕龙纹双耳炉

元，高 42.7 厘米，口径 25.5 厘米，直口翻沿，直颈，鼓腹，圆底接三兽足。口外有对称的长方形附耳，其下颈与腹间有兽形耳一对。颈部有三个堆贴麒麟，正面两麒麟间有一凸出的方形题记，其上阴刻“己酉年九月十五小宋自造香炉一个”楷书铭文。腹部饰兽面和铺首衔环纹饰。通体施天青色釉，釉较厚，釉水纵横流于器表。器型美观大方，浑厚凝重，是元代钧瓷珍品。

宋代瓷文化在中国古代社会处于空前绝后的水平。宋瓷是宋代文化的主要构成部分，是两宋文化的一朵绚丽的奇葩。宋代是中国陶瓷发展的辉煌时期，不管是在种类、样式还是烧造工艺等方面，均位于巅峰地位。宋瓷在宋代有“黄金有价钧无价”、“纵有家财万贯不如钧瓷一片”的美誉。宋瓷“形态优美、釉色沉静、花纹含蓄，总体上看，呈现出一种沉静素雅、凝重高贵的品格”。其瓷艺和美学境界不仅超越了前代，而且后代的仿制品也难与之匹敌，宋瓷是陶瓷史的巅峰，在当时的海外贸易中，成为风靡世界的名牌商品。

宋瓷有民窑、官窑之分，有南北地域之分。

所谓官窑，就是国家中央政府办的窑，专门为皇宫、王室生产的用瓷；所谓民窑，就是民间办的窑，生产民间用瓷。官窑瓷器，不计成本，精益求精，窑址的地点、生产技术严格保密，工艺精美绝伦，传世瓷器多是稀世珍品。而民窑，当时生产者看重的是实用、使用价值，生产者要考虑成本，工料就不如官窑那么讲究，但并非没有精美的艺术产品，纵览两宋瓷坛，民窑异彩纷呈，与官窑交相辉映，蔚为壮观。

宋瓷窑场首推五大名窑，即汝、官、钧、哥、定。分别以青瓷、白瓷、秘色瓷、冰裂开片瓷为代表作品。

汝窑是北宋后期的宋徽宗年间建立的官窑，在河南省宝丰县，同官

钧窑玫瑰紫釉菱口水仙盆

北宋，径 25.5 厘米



窑、哥窑、钧窑同属青瓷系。汝窑青瓷以精致见长，宋人赞誉“汝窑为魁”，建窑前后不足二十年，便成为“五大名窑”之首。汝窑以青瓷为主，釉色有粉青、豆青、卵青、虾青等，汝窑瓷胎体较薄，釉层较厚，有玉石般的质感，釉面有很细的开片。汝窑瓷采用支钉支烧法，瓷器底部留下细小的支钉痕迹。器物本身制作上胎体较薄，胎泥极细密，呈香灰色，制作规整，造型庄重大方。器形多仿造古代青铜器式样，以洗、炉、尊、盘等为主。汝窑传世作品不足百件，因此非常珍贵。汝窑瓷器最为人们称道的是其釉色，后人评价“其色卵白，如堆脂，然汁中棕眼隐若蟹爪，底有芝麻细小的支钉痕迹”。可见汝窑烧制的青瓷确有独特魅力，被人们推举为五窑之首，名副其实。

北宋大观政和年间，徽宗在汴京（即今河南开封）建窑烧制御用瓷器，命名为官窑。汴京官窑瓷器胎质细腻，胎釉都纤薄如纸，釉色有粉红、月白、大绿、灰油等。

汝窑造型最丰富，来源于生活，如宫中陈设瓷，瓷釉显得晶莹柔润，犹如一盅凝脂。有鼎炉、葱管、空足、冲耳、乳炉、贯耳、壶环、耳壶、尊等及一些仿古铜器。不久，由于金兵入侵，汴京被破，官窑也随之终结。



龙泉窑双系长颈盖瓶

北宋，通高 40.1 厘米，足径 8.5 厘米，口径 10.6 厘米



龙泉窑青釉缠枝牡丹纹盖钵 南宋

据资料记载：当时的京师即汴京（今开封），因宋代汴京遗址已沉入地底，至今日为止，尚未发掘出北宋官窑遗址，对于北宋官窑遗址缺乏考古发掘地资料和充足的文献资料的支撑，因此，时至今日，关于北宋官窑遗址在何处，仍有不同说法，一般有三种说法：一说北宋官窑即为汝窑；二说否认北宋官窑的存在；三说北宋官窑即为汴京官窑，它与南宋时的修内司官窑先后存在。

南宋时在今杭州市凤凰山南麓乌龟山郊坛另设新窑，称“郊坛下官窑”。此官窑瓷器胎为黑、深灰、浅灰、米黄色等，有厚薄之分，胎质细腻。釉面乳浊，多开片，称为“蟹爪纹”，釉色有粉



汝窑三足洗

宋，高4厘米，口径18.5厘米，足距17厘米，此洗造型仿汉代铜洗式样烧制。敞口，直壁，口底相若，下承以三足。里外满釉，呈天青色，釉面有较细的纹片，胎骨较薄，制作规整，洗底有五支烧痕，并刻乾隆御题诗。



官窑六瓣花口瓶 南宋，高13厘米

青、淡青、灰青、月白、米黄等。因器口中施釉稀薄，微露紫色，足上却偏赤铁色，故有“紫口铁足”之称。

器型除碗、盘、碟、洗等日用器皿外，还有仿商周青铜器的尊、鼎、炉、觚等陈设瓷和祭祀礼器。青釉素淡，造型典雅，制作精美，反映了宋朝皇帝的审美取向和追求。器型有碗、盘、洗和仿古铜、玉器的各式瓶、炉等。汝窑造型最丰富，来源于生活，如宫中陈设瓷，瓷釉显得晶莹柔润，犹如一盅凝脂。

定窑为民窑。定窑以烧白瓷为主，瓷质细腻，质薄有光，釉色润泽如玉。定窑除烧白釉外还兼烧黑釉、绿釉和酱釉。造型以盘、碗最多，其次是梅瓶、枕、盒等。常见在器底刻“奉华”、“聚秀”、“慈福”、“官”等字。盘、碗因覆烧，有芒口及因釉下垂而形成泪痕之特点。花纹千姿百态，有用刀刻成的划花，用针剔成的绣花，特技制成的“竹丝刷纹”、“泪痕纹”等等。出土的定窑瓷片中，发现刻有“官”、“尚食局”等字样，这说明定窑的一部分产品是为官府和宫廷烧造的。宋代定窑的印花、耀窑的刻花是瓷器装饰手法的新贡献。

钧窑分为官钧窑、民钧窑。官钧窑是宋徽宗年间继汝窑之后建立的第二座官窑。钧窑广泛分布于河南禹县（时称钧州），故名钧窑，以县城内的八卦洞窑和钧台窑最有名，烧制各种皇室用瓷。钧窑瓷器历来被人们称之为“国之瑰宝”，在宋代五大名窑中以“釉俱五色、艳丽绝伦”而独树一帜。钧瓷两次烧成，第一次素烧，出窑后施釉彩，二次再烧。钧瓷的釉色为一绝，千变万化，红、蓝、青、白、紫交相融汇，它创造性地使用铜的氧化物作为着色剂，在还原条件下烧制出窑变铜红釉，并由此繁衍出茄皮紫、海棠红、丁香紫、朱砂红、玫瑰紫等多种窑变色彩，红里有紫，紫中有蓝，蓝里泛青，青中透红，青蓝错杂，红紫相映，宛如蔚蓝的天空中出现的一片彩霞，五彩渗化，交相辉映。

其“窑变色釉”釉色变化如行云流水。宋代诗人曾以“夕阳紫翠忽成岚”赞美之。这是因为在烧制过程中，配料掺入铜的气化物造成的艺术效果，此为中国制瓷史上的一大发明，称为“窑变”。因钧瓷釉层厚，在烧制过程中，釉料自然流淌以填补裂纹，出窑后形成有规则的流动线条，非常类似蚯蚓在泥土中爬行的痕迹，故称之为“蚯蚓走泥纹”。钧窑瓷主要是供北宋末年“花石纲”之需，以花盆最为出色。

哥窑，确切窑场至今尚没有发现。据历史传说为章生一、章生二兄弟在两浙路处州、龙泉县各建一窑，哥哥建的窑称为“哥窑”，弟弟建的窑称为“弟窑”，也称章窑、龙泉窑。有的专家认为传世的宫藏哥窑瓷，实际上是南宋时修内司官窑烧制的。



定窑孩儿枕

北宋，高18.3厘米，长30厘米，宽11.8厘米，牙黄色釉。枕型为一伏于榻上的婴儿，婴背为枕面。婴儿两手交叉支头，右手持绣球，两足交叉。身穿长衣，外着坎肩，长衣下部印团花纹。榻上端有四开光装饰，分别为凸螭纹及如意头纹。底无釉露胎，有两孔。此枕装饰印、划花纹，造型简洁古朴，是定瓷中少见的珍品。

哥窑主要是陈设瓷，多仿古铜器形制，如贯耳瓶、菊瓣盘、兽耳炉、弦纹瓶、长颈瓶、立耳三足炉、鼎式炉、五足洗、葵口洗、葵口碗等。哥瓷胎子非常坚密，呈深紫灰色、灰色或土黄色；釉色较多，有粉青、翠青、灰青、米黄等；施釉较薄，温润似玉，器表有一层不很亮的酥油光。

哥窑的主要特征是釉面有大大小小不规则的开裂纹片，俗称“开片”或“文武片”，又名冰裂、断纹。被誉为“缺陷美”和“瑕疵美”，令人玩味无穷，其“油滴”、“兔毫”、“玳瑁”等结晶釉正是宋人的创举。细小如鱼子的叫“鱼子纹”，开片呈弧形的叫“蟹爪纹”，开片大小相同的叫“百圾碎”。小纹片的纹理呈金黄色，大纹片的纹理呈铁黑色，故有“金丝铁线”之说。其中仿北宋官窑的瓷器为黑胎，也具有“紫口铁足”。其胎色有黑、深灰、浅灰及土黄多种，其釉均为失透的乳浊釉，釉色以灰青为主。常见器物有炉、瓶、碗、盘、洗等，均质地优良、做工精细，全为宫廷用瓷的式样，与民窑瓷器大相径庭。传世哥窑瓷器不见于宋墓出土，其窑址也未发现，故研究者普遍认为传世哥窑属于宋代官办瓷窑。

宋瓷名品叠出，多见于宋瓷博物馆。

遂宁宋瓷博物馆

1991年9月，四川遂宁南强镇金鱼村村民王世贵在自家菜地里挖土坑时，发现一批瓷器，经过文物部门抢救发掘，出土了985件宋代瓷器、18件宋代铜器。瓷器主要是南宋后期浙江龙泉青瓷和江西景德镇青白瓷，另外有少量定窑白瓷、广元窑黑瓷，有炉、罐、瓶、杯、碗、盘等40多个品种。其造型简练，色泽淡雅，体现了一种清纯自然、朴实无华的审美情趣。在出土的985件精美瓷器中，国家一级文物达29件，其余均为国家二、三级文物，其中荷叶盖罐、刻花梅瓶、龙耳簋式炉等更是弥足珍贵。孤品荷叶盖罐被称为中国“三大国宝”之一而享誉中外。为了使这批宋瓷更好地昭示于世人，遂宁市于2000年投资1 800万元，动工兴建了占地达5 000平方米的遂宁全国唯一的专业宋瓷博物馆，它使文物专家、收藏爱好者、中外游客能目睹这批稀世国宝。

038 疏朗简约

色彩明快艳丽的五彩瓷



明代以后，中国的陶瓷生产悄悄地发生了一个转变，由生产素瓷为主转入以生产彩瓷为主。

五彩瓷可以分为青花五彩和纯釉上五彩两种。青花五彩瓷是先在釉下用青花描画出所绘图案的蓝彩部分，罩釉烧成，再在其余部分各按所需绘彩，复入彩炉二次烧成。釉上加彩也是瓷器的主要装饰技法之一，是用各种彩料在已经烧好的瓷器釉面上绘制各种纹饰，然后二次入窑，低温固化彩料而成。釉上釉下彩通常包括彩绘瓷，彩饰瓷、青花加彩瓷、五彩瓷、粉彩瓷、色地描金瓷及珐琅彩等，在这些彩瓷中，最有代表性的就是五彩瓷和粉彩瓷。



五彩花卉铺首纹琵琶尊　清康熙，高 38.7 厘米

釉上彩绘瓷发端于北齐，成熟的器物始见于唐代长沙窑，宋代磁州窑又将这一工艺技术发扬光大。金元两朝磁州窑红绿彩开创了明代五彩瓷的先河。到了明中晚期，五彩瓷的制作达到了极高的水平。一直发展到其后的清代康雍乾三朝。故有大明五彩瓷、康熙五彩瓷之说。

五彩即多彩之意，非必定五色，但红、绿、黄三色必不可缺，色彩艳丽，纹饰繁复，闻名于嘉靖，登峰造极于清康熙年间，五彩瓷中的精品有“大明五彩”和“康熙五彩”两大类。

大明五彩瓷是景德镇在青花瓷（青花斗彩）的基础上分离出来的，同时还发展了斗彩瓷、素三彩、红绿彩瓷、金彩瓷等。装饰的纹样、表现的主题、绘制的手段、制作的工具和材料等都空前丰富。由于青花瓷“有美艳与素雅兼收的艺术效果和优良传统，而且一经烧成，永不褪色，精粗瓷器都能应用，因此，在明代三百年间的瓷器制作中，仍居于主流地位”，形成青花、五彩争奇斗艳。

青花五彩在明成化年间就已取得了很高的声誉。青花五彩在构图方面以图案花纹满密取胜，







五彩云龙戏珠纹笔搁

明万历，长29.9厘米，器成长方倭角，撇口，圈足，器里一端有山形笔搁为界。上方小格正中绘一正面龙，周围施祥云。下端大格海水镶牙，托浮雕双龙相对，分饰黄、红彩，其色彩浓艳，对比强烈。足底部书有"大明万历年制"六字楷款。其造型新颖，为万历五彩文房用具类创新之作。

在用彩方面，则以红、淡绿、深绿、黄、褐、紫及釉下彩青花的蓝色为主，尤其突出红色，颜色浓艳，刻意追求华丽效果。从嘉靖年间开始流行的青花五彩工艺到万历年间发展成熟，声誉日隆。由于大量出口国外，"大明五彩"早已为世界各国的中国瓷器迷所熟知。

大明五彩常见的器型有瓶、尊、碗、盏、盘、碟、壶、罐、缸、敦、篦盒、鼎炉等，以及各种玩物和文具。其中敦为各式坐敦，景德镇俗语又称"凉敦"，是当时讲究人家夏天坐的凳子；篦盒则是用瓷做成的各种胭脂盒、粉盒、印泥盒、颜料盒等；鼎炉，原为古代早期的炊具和盛器，后发展为礼器或陈设器，其中的香炉用于焚香；玩物和文具包括围棋、象棋、屏风、帽筒、笔架、笔筒、砚滴、砚台、笔管、笔洗等。图案纹饰以龙凤花草为主并有婴戏、八仙、百鹿等画面。从当时流行的器物中，我们可以看到，陶瓷产品已经深入到人们生活的方方面面，是人们生活中不可缺少的必需品。

大明五彩的装饰风格除深受同时期青花瓷的影响外，还因明代是中国历史上丝绸生产发展的高峰期，锦缎中常见的团花装饰、重叠式的锦上添花装饰、锦上开光装饰等，亦被工匠们吸收，同样形成了五彩瓷装饰的标志性特点之一。



五彩镂空龙莲纹盖盒

明，高 11.4 厘米，足径 16.7 厘米，口径 21.3 厘米

此外，明代版画造型的严谨、排线的讲究、点和线的疏密组合、阴阳效果等手法的使用，都被运用在五彩瓷中，五彩瓷又具有了线条刚劲有力、色彩强烈明快的特点。木版年画中的小说戏曲、话本评传、史书、地方志及著名画家的画册、各种画谱等等，也成了五彩瓷的表现题材。五彩瓷在构图上出现了整幅画面，舒展而意境深远。

康熙时期，五彩较明代有了更大的发展，康熙五彩瓷的一个重大突破是表现色彩的更加丰富，釉上蓝彩代替了嘉万五彩中的青花并发明了黑彩等，不再用青花代替蓝色。五彩器由在青花器上彩绘，改为直接在白瓷釉上彩绘，其蓝彩烧成的色调，浓艳程度超过了青花。而此时的黑彩有黑漆的光泽，衬托在五彩的画面中，更加强了绘画的效果。结合这种工艺，陶工们以当时的木刻版画和年画、各种插图、绣像、画谱等为蓝本，创作出了令人赞叹的康熙五彩瓷。

青花五彩

康熙青花色彩青翠，纹饰寓意丰富颇受喜爱。康熙青花瓷器在青花瓷制作的历史上，有着突出的贡献。它仅仅用一种颜色，通过浓淡的变化，就渲染了景物的阴阳向背，远近疏密，使画面的渲染富有立体感。因此康熙青花瓷器又被赞誉为“青花五彩”。康熙时期的青花不仅在色彩上独具风格，还创新出一些新的器型，如棒槌瓶。这个时期的烧造工艺已达到相当高的水平。早在18世纪末期，康熙青花即掀起了收藏的热潮。

《饮流斋说瓷》认为清代的“硬彩、青花均以康熙为极轨”。康熙五彩不但官窑器工细，民窑器也不逊色。《陶雅》说：“康熙彩画手精妙，官窑人物以耕织图为最佳，其余龙凤番莲之属，规矩准绳，必恭敬止，或反不如客货之奇诡者。盖客货所画多系怪兽老树，用笔散于恣肆。”（“客货”即出卖的民窑器）康熙五彩常用彩料有红、黄、绿、蓝、黑、紫等，各色均有时代特征。红彩，色调鲜亮红润，并闪现出五光十色的光晕，这种红彩，有别于明代的枣红色。黄彩，为深浅不一的蜜蜡黄。紫彩，多见葡萄紫，也见茄皮色者。绿彩，有墨绿、黑绿、苦绿、瓜绿、大绿、水绿等多种色调，其特点是色浓泛黑，有别明代绿中闪黄现象。黑彩，漆黑光亮，浓重沉着，多用于勾勒轮廓和点染局部，为新创色调。蓝彩，艳丽醒目，多绘山石，使陡壁生辉，代替明代的青花色调。总之，康熙五彩一改明代以青花相配色的青花五彩风格而改由白瓷为地直接为五彩为主的五彩风格并创造了多种品种。康熙五彩见有白地五彩、青花五彩、豆青地五彩、米地五彩、红地五彩、蓝地五彩、墨地五彩、雪花蓝地五彩、哥釉五彩等。器类十分丰富。

康熙时期，民窑瓷的大件产品较多，尤其是琢器，如尊、觚、鱼缸等，尺寸之大胜于明代嘉靖、万历时期，硕大的体积唤起了一种力量上的美感。阳刚的造型与明朗艳丽的五彩装饰融为一体，恰恰反映着中国封建社会历史上享年最长的康熙王朝上升、张扬的时代精神。

清代的五彩瓷，不仅在工艺手段、成型方法、绘画手法上有所创新，同时在表现的题材上也达到了前所未有的丰富。康熙皇帝尊崇儒家，强调以德治国，以礼化民，这与中国的传统思想一脉相承。所谓“成教化，助人伦”的艺术功用在这

一时期的瓷器上表现得较为明确，如表现忠君思想的《三国演义》、《水浒传》、《岳飞传》、《昭君出塞》等战争故事场面，即民间所说的“刀马人”，常以大幅图画出现在五彩瓷的装饰上，气势恢宏、动作精彩夸张，不仅在国内受到人们的喜爱，也备受当时西洋画家的青睐。另一类则是反映文人学士生活和爱好的画面，如“羲之爱鹅”、“东坡爱砚”、“渊明爱菊”、“茂叔爱莲”、“竹林七贤”、“岁寒三友”、“秋声赋图”、“米芾拜石”等。再就是象征多子多孙的“榴开百子”的石榴图案；象征多子、多福、多寿的由石榴、佛手、桃子组成的图案；还有“望子成龙”、“麒麟



五彩西厢记人物图大碗（一对）

清康熙，径20.0厘米，碗形规整，内口沿绘锦地花卉蝴蝶图案，碗心绘太白醉酒图，外壁开光四幅，内分绘《西厢记》人物故事图，人物刻画栩栩如生，细腻优美，并以金彩加饰，富丽华贵。

送子”、“子孙满堂”等祈福的吉祥图案。而官窑人物以劝勉农桑、奖励耕织的“耕织图”为最佳。

康熙三十年（1691）后，由于广开科举，弘扬汉文化，瓷器上开始大量地书写诗文词赋，一些“状元过街”、“独占鳌头”、“东坡题诗”之类的题字画面，书法工整、布局严谨。这类以文字为主题的陶瓷后来被视做清代陶瓷装饰的一个典型特点。

目前所见最早的青花五彩瓷产生于宣德时期，但很少见，西藏萨迦寺有收藏。嘉靖、万历时期五彩器物比较多见，而且出现了大的罐、瓶类，胎骨变厚。与成化彩瓷迥然不同的是，色彩除釉下蓝色外，还有釉上红、绿、黑、孔雀蓝、紫、褐、赭等色和金彩。常见图案内容有莲池鸳鸯、凤穿花、花卉奇石、婴戏、云龙、云凤、云鹤、天马、道教吉祥图案等。

嘉靖至明末清初，民窑也大量生产五彩瓷器。它们的特点是胎质较粗，釉层较厚，有时有失透现象。常见器型多为碗、盘、瓶、罐，图案内容比官窑丰富，有神兽、色藻纹、莲池水族纹、婴戏、小说故事、花木奇石、人物山水等，画风粗放，生活气息浓郁。但色彩不如官窑齐全，主要是红、绿、蓝、黄四种颜色，尤以红、绿色为多，有些器物还没有釉下青花。日本仿制了不少晚明五彩瓷器，有些在图案、画风上很相似。但日本瓷胎釉过细，与明末胎釉，特别是民窑瓷器胎釉显然有别。

五彩瓷，以其清新明快、富丽典雅的特点，备受收藏界的青睐。



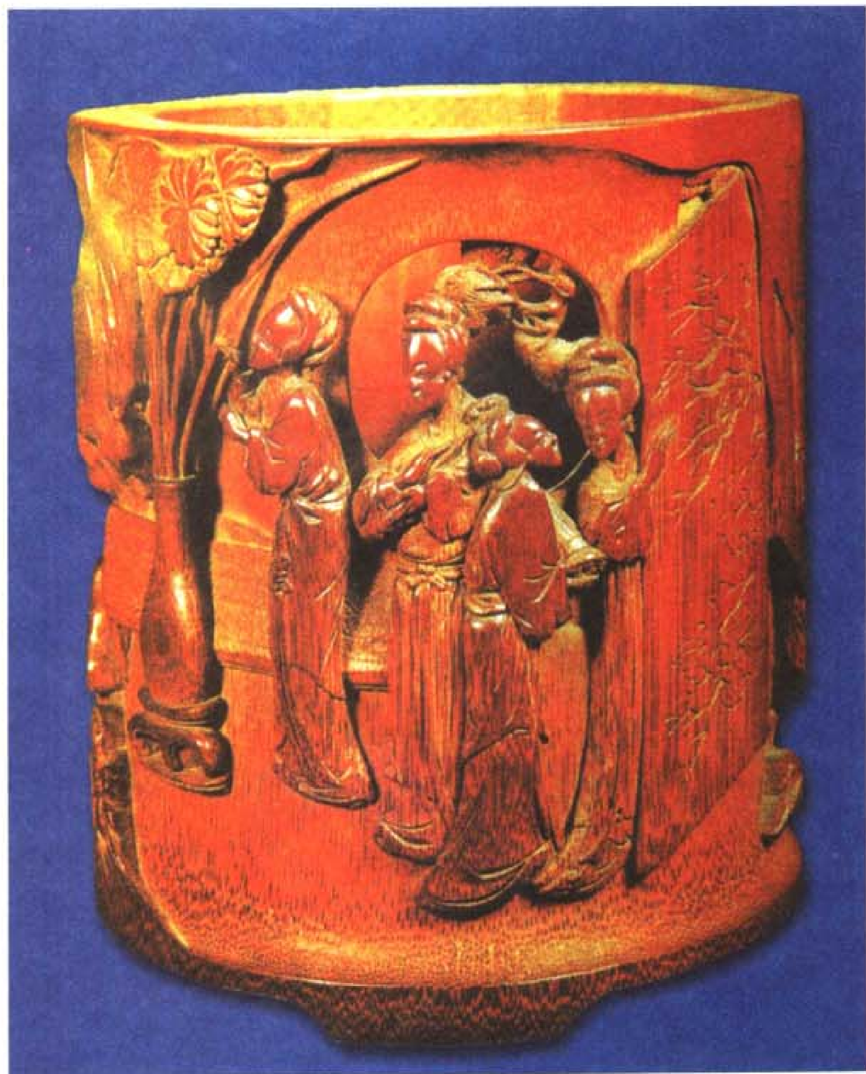
五彩西王母献寿图棒槌瓶

清康熙，高47厘米，该器以红、黄、绿、蓝、紫彩绘神话人物中西王母献寿故事图。人物刻画细腻，线条优美流畅，是康熙五彩的代表器。

039 形神兼备的竹雕



竹雕发端于多才多艺的文人，这与中国文人喜竹爱竹分不开，多少年来，竹一直是文人墨客吟诵的对象，从《诗经》、《离骚》，到唐宋以后画中的“四君子”、“岁寒三友”，竹都是人们心中品行高尚的象征。人们品竹颂竹爱竹，涌现了晋朝的“竹林七贤”，唐代的“竹溪六逸”，王维的“竹里馆”，王禹偁的《黄冈竹楼记》，宋代苏东坡则写下了“宁可食无肉，不可居无竹，无肉使人瘦，无竹使人俗”的千古名句。历代文人将竹子挺秀劲美、四季翠青的品性人格化，并与君子的谦逊、高洁的人格相比拟，使得以竹为艺术创作的活动广泛而高雅。



竹雕仕女笔筒

明末清初，高15.7厘米，嘉定派第一高手朱稚征所作。其刀法浑厚，拙中见巧，所画四位仕女神态各异，服饰线条流畅、飘逸；布局相互错落，疏密有致，动静结合。从清静、悠闲、典雅、内蓄的女性形象中，可以看出明清仕女那种无所事事、闲散安逸的生活情调，弥漫着忧伤和压抑之感。

竹雕的发展和被认识期间经历了一个漫长的过程，从史前时代到兴盛的明清时代，悠悠几千年的岁月，但它终于没有白等，它们用自己独有的美为中国工艺史留下了独树一帜的一页。

在竹雕之前后有牙角雕，是用各种兽牙、兽角制作的雕刻品。有犀角雕，是稀有的品种，与竹木、金、玉等雕刻器物同为珍赏之品。另有叫“葫芦器”的，又叫匏器，是广泛流行于民间的雕刻工艺新品种，主要有阴线、阳刻、圆雕、透雕、深浅浮雕等雕刻方法，以清代传世最多，匏器牙角雕刻最为珍贵。

竹雕也称竹刻，是在竹制的器物上雕刻多种装饰图案和文字，或用竹根雕刻成的各种陈设摆件。

竹雕制品按功能大致可分为实用和陈设摆件两大类，实用器中以文房用品最为多见，属大宗，如笔筒、臂搁、洗、印章等，其次是杯、壶、盒、炉、香筒等日常用具；摆件则主要是以人物、动物、植物等为题材的圆雕作品。此外还可见到竹雕仿古器（如尊）、乐器（如箫）等。



竹雕十八罗汉山

清，高35厘米，十八罗汉分布在桥畔山隅，姿态、神情多具特色。设计巧妙，雕工娴熟，使作品极富光彩。

如果说最早的竹雕作品，那应该是古人在竹子上记事了吧。而后来，当古人用竹子制造生产和生活用具，出于爱美的天性使然，在竹制品上加装以雕花等装饰，就成了竹雕了。

据汉代戴圣《礼仪·玉藻》记载：“凡有指画于君前，用笏。造受命于君前，则书于笏。”此中的笏，是西周君臣上朝时所用，有的就是竹片制成。虽然文饰简单，但可以看出先秦时期人们对竹子的应用。与笏先后出现的还有竹简。

从汉唐到晋代出现了竹制笔筒，据古书记载：东晋大书法家王献之所用的竹制笔筒就十分精致。这只斑竹笔筒，外形似古代用于盛酒的一种圆形壶，表面有斑纹，如裘皮，王献之称之为“裘钟”。

到了宋代，为了满足大批有修养的文人士大夫的精神审美需求，竹雕随之出现了一些重大的变化。竹子的人文价值得以体现，被文人们视为纯洁、正直的象征，在大量的文学艺术作品中被歌颂。苏轼的“宁可食无肉,不可居无竹”脍炙人口。竹雕作品更是以精益求精为美，有人甚至在竹子作的鸟笼上雕出宫室、人物、山水、花木、禽鸟，玲珑之美，难以言表。

竹雕艺术在明清时期达到了百花争艳的鼎盛景象。写竹、画竹、种竹、刻竹在文人士大夫之间蔚然成风，竹雕的文化含量也迅速攀升。

竹雕与文人、与书画、与雕塑艺术的结合，使得竹雕艺术空前发展。作为竹雕的两大流派的嘉定派和金陵派的雕刻家不仅把选材扩展到了犀角、象牙、紫檀木上，同时也长于书法和印章篆刻，又善于绘画构图，所雕作品充满了文人气的创意而无匠气，表达出了竹的本质特征和文化寓意，深受文人士大夫所欢迎，由于早期的竹刻制

竹根雕仙人乘槎

清早期，高15厘米，长25厘米，宽13厘米。仙人乘槎以一块厚根雕成，槎首置一堆连梗并蒂的寿桃、佛手和石榴，槎尾长翘。仙人头戴幞巾，长髯垂胸，神态怡然，坐于槎中。佛手、石榴、桃组合在一起，寓“多福、多子、多寿”之意。





贴黄双桃盒

清，通高7厘米，盒形如并生双桃，肥硕喜人。黄面细划六角锦纹。枝叶用染牙雕成，四面围抱，翠绿娇黄，衬出绯色两幅，尤为艳丽。此为贴黄与镶嵌工艺相结合之例。

特点。以笔筒、香筒品种为主。清代前期作品尚有明代遗风，但表现技法较明代样式丰富，浅刻、浅浮雕、留青、圆雕等同时采用；品种也增加了，除笔筒、香筒外，有臂搁、竹根人物、动物与山石，制作精致，细巧工整，秀雅大方。

根据雕刻技法和风格特征来划分，明清的竹雕流派主要有：

嘉定派竹雕 嘉定品遗存很少，现今所见的多为明清传世作品，以"浑厚古朴，构图饱满，布满器身，刀工深峻，常做深浮雕或透雕，线条刚劲有力，转角出棱"为派在江苏嘉定（今上海嘉定县），以"深刀刻法，即奏刀深峻，洼隆浅深，可五六层"为主要特征，作品层次丰富，立体感强。在中国竹雕史上占有极其重要的地位。



贴黄竹雕提梁卣 清，高21厘米

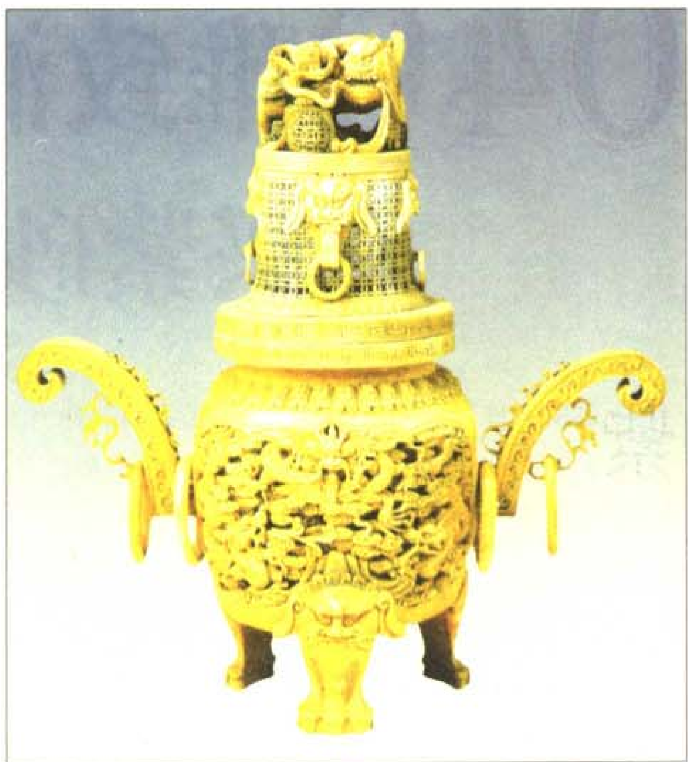
创始人是朱鹤，在嘉定竹刻艺术中，以朱鹤、朱缨、朱稚征祖孙三代最为著名，被誉为"嘉定三朱"。"嘉定三朱"的竹雕花鸟画与五代时期著名画家徐熙的文人画一脉相承，他们的作品"花鸟规抚徐熙写意，人物山水在马、夏之间，画道以南宋正法，刻竹则多崇尚北宋。盖以刀代笔，为简老朴茂，逸趣横生"。在清代康雍乾嘉时期（1662—1820），嘉定被称为"竹刻之乡"，达到了嘉定派竹雕的黄金盛世。

金陵派竹雕 与嘉定派竹雕齐驱并驾于明中叶至清道光年间，金陵派竹雕以浅刻、简刻为主要特征。雕镂不深，层次不减，古朴有味，寥寥几笔，意境深远。

金陵派竹雕创立人是濮澄，后因嘉定派竹雕在各地盛行而受冲击，难以扩大其影响，几近失传。

浙派竹雕 浙派竹雕由号称"留青圣手"的

张希黄开创，浙江嘉兴人。据资料记载：浙派竹雕艺术特点是改进了唐代以来的传统“留青”竹雕技法，“留青”又称“皮雕”，是一种在竹子的“青筠”（青竹皮）上雕刻的技法，即留用竹子表面的一层竹青雕刻图纹，铲去图纹以外的竹青，露出竹青以下的肌肤。张希黄刀笔之下的“留青”，则是对传统技法的匪夷所思的改进与发展，他在同一个器件上，采取青筠全留、多留、少留或不留，以服从画面内容的需要，分出层次。经年之后形成色彩从深到浅，自然退晕的效果，把毛笔国画在纸面上体现的浓淡色泽变化，巧妙地反映到竹雕中来，因而使留青图案突破图案形色，兼备笔墨神韵和雕刻趣味。他的传世之作，皆细致工妙、精美绝伦，其中以“山水楼阁”笔筒最为典型，被称为“立体的界画神品”。张希黄以竹的表皮作书画，成绩斐然，人们称他为“留青圣手”。



象牙镂雕云龙狮纹香熏

民国，高29.5厘米，作品运用圆雕、透雕、平雕等各种技法，施不同纹饰于器物之上，纤细精美，造型奇巧，风格丽而不俗。

徽派竹雕 徽派竹雕的代表人物有吴元满、李希乔、张立夫和程文在。徽州是“新安文化”诞生之地，产纸、墨、砚著名，砖雕、木雕、石雕并称“徽州三雕”，随着嘉定、金陵、浙江三个艺术流派的兴起，“徽派竹雕”也显于世。





角雕 角雕主要就是用牛角、羊角、牦子角、鹿角等雕刻出各种精美的日用品和玲珑的工艺品。有刀壳、刀把、顶针、火柴盒、烟盒、茶叶桶等等，件件都是精美绝伦的工艺品。角雕主要指犀牛角雕刻的工艺品。

在新石器时代，中国就已用兽角制成耳坠、笄、梳、匕等，造型规整，打磨光滑。汉代，大秦（古罗马帝国）、条支（今伊拉克）等国的犀牛角经由丝绸之路传入中国。相传犀牛角有解毒辟邪之功能，如同毒药接触，则毒药发生白沫,因而被帝王所重视，制为杯盏等器皿，以检验食品，从而使犀牛角雕刻成为古代角雕的著名品种。唐、宋、明各代，犀牛角除由外国使节作为礼品赠送帝王外，还流传于民间。犀牛角质地坚硬而细密，有纯黑色，称黑犀角；有纯黄色，色如黄金；有带纹理者，如黑色中带黄色纹理，或黄色中带黑色纹理。有的纹理宛如龙、山水、日月星辰等状，但大多呈鱼子或小米状，称为粟纹。《续夷坚志》记载,宋孝宗腰部的佩带为犀牛角制成,呈南极寿星像。宫廷匠师多依据犀牛角的自然形状，雕刻酒杯，供帝王享用。清代康熙年间（1662—1722），著名匠师尤通，江苏无锡人，以雕刻犀牛角杯为名，曾征入宫廷，人称“尤犀杯”。20世纪以来，中国角雕以牛角雕为主，产于广西北海、黑龙江哈尔滨、内蒙古包头、广东高州、湖南南岳等地。广西北海牛角雕以虾为传统题材，充分利用牛角透明晶莹的特点，使作品极为生动。

040 雅致润厚的宜兴紫砂器皿



紫砂陶又称紫砂器或紫砂陶器，是我国独特的陶器工艺品，以造型多样，色泽古雅，质坚耐用，技术精湛而著称于世。最明显的特征，是用质地细腻、含铁量高的紫砂泥烧制，多呈紫红色，还有赤褐、淡黄、紫黑或绿色，一般不施釉故称紫砂陶器。我国有许多地区出产紫砂土，尤以宜兴最负盛名。

在紫砂制品中，最为突出的是紫砂茶壶，无论地下出土还是世间流传的，大部分是茶具。因为紫砂茶壶式样多种，各有特色，不仅富于民族风格，而且具有用开水沏茶冬不冷、夏不烫手，泡不走味、贮不变色，盛夏不易发馊等特殊功能。所以博得人们"一壶在手，爱不忍释"，高士名儒更视为"拱璧"。特别推崇，极力提倡，因而茶壶成了盛行的上品，数量多，流传广。

宜兴紫砂器创烧于宋朝，早期的紫砂壶是供煮水之用，做工粗糙，变化很少，形制仅有高颈、矮颈、提梁和六方长颈等。

明代紫砂器制作获得很大发展，明中期达至顶峰。据史料记载："明代初期，平民出身的明太祖朱元璋鉴于连年战乱、泰世初平，为体恤民情、减轻贡役出发，下诏废除团茶，改制叶茶(散茶)。朱元璋的这项措施不但减轻了广大茶农为造团茶所付出的繁重苦役，也带动了整个茶文化系统的演变，茶的品饮方式发生根本变化，茶器具的构造也应运变异，使紫砂器异军突起，发展达到高潮，奠定了以后数百年至今不变的茶饮文化程式。"

"茶文化的柔静思想恰好与这种推崇中庸质简、崇尚平朴自然、提倡内敛喜平的时代思潮不谋而合。表现在对茶器具的追求上，紫砂器的自然古朴形象能够体现时代思潮与茶饮形式的融合。因此，大量文人参与紫砂器的创作活动，推动了士人的购藏风尚，引导了紫砂技艺在艺术典雅情趣上的丰富与提高。文人参与紫砂器的制作活动，有着多种的形式，除了邀请艺匠特别制作外，大多是文人自己亲自设计外形，题刻书画，运用诗书画印相结合的形式，从艺术审美的角度追求紫



宜兴清紫砂鸭子 明，长16厘米



"文远"款小水平壶 清



紫砂加粉彩山水图执壶 清，高14.5厘米

砂器的外在鉴赏价值。

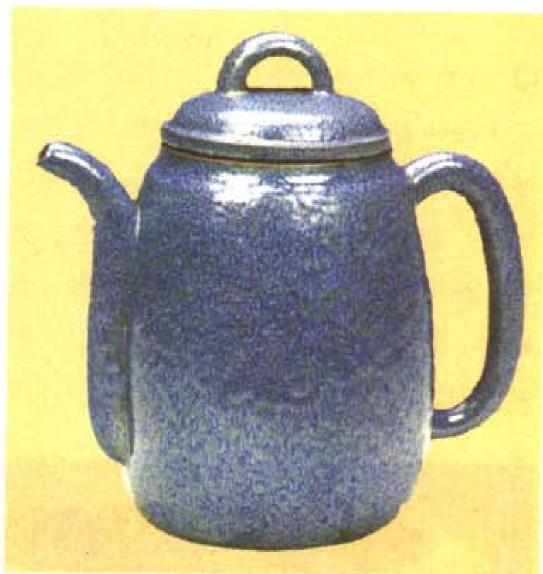
“这样，明代中期以后也就使一些具有相当文化底蕴的艺匠同时成为制作紫砂精器的大家，最为著名的有时大彬、徐友泉、陈鸣远、陈鸿寿、杨彭年等，都是兼具文人艺匠双重身份的紫砂制作大师。文人对紫砂器创作的参与，同时促进了茶文化与文学的交流，这种交流不是凑合附加，而是气血相容多方面思想意识的交融。紫砂器外在形制的古朴典雅，凝着茶文化的深厚的自然气韵，文人在冲泡品饮的意境中寻求到了天地间神逸的心灵感受。明代是紫砂正式形成较完整的工艺体系的时期，尤其在嘉靖至万历年间，紫砂从日用品陶器中独立出来，讲究规正精巧，名家名壶深受文人仕宦的赏识，入宫廷、出海外，奠定了宜兴作为紫砂之都的基础。紫砂陶品种繁多，紫砂茶壶尤以其独有的实用性与艺术鉴赏性相统一的特性，成为传世精品。”

当时制壶名家时大彬、李仲芳和徐友泉三人是师徒，他们的壶艺都很高超，在当时就有“壶家妙手称三大”之誉。以时大彬为代表，所制茗壶，千态万状，信手拈出，巧夺天工，世称“时壶”、“大彬壶”，为后代之楷模。有诗曰：“千奇万状信出手，宫中艳说大彬壶。”

从时大彬壶及明代民间的传世器皿看，时大彬对紫砂壶制作方法进行了极大的改进。最大的改进是用泥条镶接拍打凭空成型法以及经时大彬总结前辈成果，成功地创制了紫砂常规上的专门基础技法。至此，紫砂艺术发展遂真正形成宜兴陶瓷业中独树一帜的技术体系。《名陶录》云：“天生时大彬通神，千奇万状信手出。”这样的赞颂，唯时大彬足以当之。几百年来，紫砂全行业的从业人员，都是经过这种基础技法的训练成长的。

万历时期紫砂名工辈出，涌现了欧正春、邵文金、邵文银、蒋伯夸、陈用卿、陈文卿、闵鲁生、陈光甫、邵盖、邵二荪、周俊溪、陈仲美、沈君用、陈君、周季山、陈和之、陈挺生、承云从、陈君盛、陈辰、徐令音、沈子澈、陈子畦、徐次京、惠孟臣、葭轩和郑子侯等。可以说这些名工各怀绝技。

明代是紫砂壶不断翻新发展的时期：“龙旦”、“印


炉钧釉紫砂茶壶　清乾隆，高 22.5 厘米


紫砂瑞兽形香薰（xùn）　清，长 23 厘米


“云居寺”铭紫砂钵　民国，口径 13 厘米

花”、“菊花”、“圆珠”、“莲房”、“提梁”、“僧帽”、“汉方”、“梅花”、“竹节”等造型层出不穷。艺人陈仲美将瓷雕技术融入陶艺，是宜兴历史上风格多样、制壶最多的三位名家之一，所制花货令人耳目一新。他最早将款和印章并施于壶底，开创了壶史先例。陈用卿则第一次将铭文刻于壶身，且用行书取代楷书，增加了作品的文气。在这之前，紫砂壶上都不刻任何铭文，即使制壶艺人的名款，亦偶尔以楷书刻在壶底。



彭年制曼生铭紫砂仿古井阑水呈 清嘉庆，直径10.6厘米

紫砂壶的原料

江苏省宜兴是紫砂壶原料——紫砂泥的主产地。紫砂陶的第一要素——紫砂土，主要有紫泥、绿泥（本山绿泥）、红泥三种，统称紫砂泥，产于宜兴本地，他们以天然的矿物组成，蕴藏在岩和普通陶土的夹层中，故有“岩中泥”、“泥中泥”之称。宜兴又处于亚热带，四季分明，气候宜人，因上天的厚爱，地下蕴藏着得天独厚的紫砂土。特别有利于陶瓷的生产。紫砂土经过隧道式的开采，经风化，粉碎，过筛，加适量的水拌和，放于阴凉处陈腐，锤练（真空搅拌），才能达到理想的可塑性。三种原料可单独使用，也可根据需要进行相互配比混合使用，从而产生更多的紫砂泥色。经不同温度火焰烧成，色泽更为丰富，可分别呈现天青、栗色、深紫、梨皮、朱砂紫、海棠红、青灰、墨绿、黛黑等色，故有紫而不艳，红而不娇，绿而不嫩，黑而不墨，灰而不暗的高雅色调。紫砂土是一种质地细腻，含铁量高的特种陶土，它的分子排列与一般陶瓷原料的颗粒结构不同，经1 200℃的高温烧成，成鳞片状结构。

明代的烧制技术也有所创新，李茂林首创匣钵套装壶入窑，烧成后壶色光润，无裸胎露烧所产生的瑕疵。这一烧制方法沿传至今。万历以后的天启、崇祯年间(1621—1644)，著名的紫砂艺人有陈俊卿、周季山、陈和之、陈挺生、惠孟臣和沈子澈等。其中以惠孟臣的壶艺最精，为时大彬以后的一大高手，他所制作的茗壶，形体浑朴精妙，铭刻和笔法极似唐代大书法家褚遂良，在我国南方声誉很大。在清初雍正元年（1733）即有人仿制“孟臣壶”，其后仿者更多。署款铭刻开始盛行，出现了代镌铭款的文人刻家。

由于特殊的制作材料和工艺，紫砂茶壶具有其他茶壶无法比拟的特点，其一，制品表面加工细密，不需要施釉，泡茶不会产生任何的化学反应。所以用紫砂壶泡茶不失原味，使茶的色、香、味皆宜。其二，紫砂壶传热比较缓慢，相对地保温也好，使用时提携抚握不炙手，触觉也舒服。其三，紫砂壶冷热急变性较好，寒冬腊月，注入沸水。或放置文火上炖烧都不易炸裂。其四，由于制品表面加工细密，有越用越光，越用越新，越用越觉精神的妙处。其五，泥色丰富多彩，质感温润雅致，古朴稳重，用久之后的紫砂器，就好像呢子毛料那样显得厚实，挺括，匀净，高雅，似古玉生辉。由于紫砂泥料的特性，用它做成的花盆也有良好的透气性和吸水性，使花木不易烂根，生长茂盛。

清代紫砂器式样繁多、新奇，这时宜兴紫砂器在民间广泛流行，除了茶杯、茶壶等茶具外，也大规模烧制花搏、香盘等。康熙时期，将紫砂器饰以珐琅彩绘花卉，书写“康熙御制”款识，乾隆时期发展印刻、戗金、画彩，使之美轮美奂。

041 绝技精伦的珐琅器



珐琅器又叫景泰蓝，因其在明代景泰年间被大量制造，珐琅彩釉多用蓝色，故称景泰蓝。

珐琅的基本成分为石英、长石、硼砂和氟化物，与陶瓷釉、琉璃、玻璃（料）同属硅酸盐类物质。中国古代习惯将附着在陶或瓷胎表面的称“釉”；附着在建筑瓦件上的称“琉璃”；而附着在金属表面上的则称为“珐琅”。

珐琅器主要有两种，一种是源自波斯的铜胎掐丝珐琅，约在元代时期传至中国，明代开始大量烧制，并于景泰年间达到了一个高峰，从此景泰蓝就成了铜胎掐丝珐琅器的代称。另一种是来自欧洲的画珐琅工艺，它在清康熙年间始传入中国。珐琅工艺的制作分类很多，人们一般根据制作方法和胎地种类将其分为两大类。

珐琅的制作方法是将石英、瓷土、长石、硼砂及金属矿物粉碎，成为珐琅粉，经熔炼，形成与釉一样的玻化物质，涂在不同胎质镶嵌金属丝的器物上，焙烧冷却后，经磨光而成。金属胎珐琅器则依据在制作过程中具体加工工艺的不同，制作方法大致可分掐丝珐琅、内填珐琅（即嵌胎珐琅）与画珐琅。

掐丝珐琅和镶嵌珐琅很久就在国内出现，历史记载可追溯到宋元时期，但真正能在国内制作应是元代成吉思汗进攻大食，将该地工匠俘虏押回制作，并将该技艺传入中原。至明代，永宣宫廷中开始广泛制作应用掐丝珐琅，在明代景泰和成化两朝最为常见，即人们俗说的“景泰蓝”。清代的景泰蓝工艺胎薄，掐丝细，彩釉也比明代要鲜艳，花纹图案繁复多样。乾隆时期制品虽然不能和景泰、成化时期相比，但是比起弘治、正德以后的出品物也绝不逊色。20世纪初叶，景泰蓝总体制作水平不及前代，胎体薄，色彩鲜艳有浮感，做工较粗。这时只有“老天利”、“德兴成”制作的景泰蓝做工细，质量好。

画珐琅则出现较晚，于15世纪中叶在欧洲佛朗德斯发明，15世纪末在法国中西部里摩居以内添珐琅工艺为基础，发展成画珐琅重镇。随着中西方贸易交往，从广州等港口传入国内。当时称谓“西洋珐琅”或“洋珐琅”。清代宫内的画珐琅制作在康熙三十二年，珐琅坊与玻璃厂成立之后才开始研究制作、发展。画



御制铜胎画珐琅黄地穿花夔龙纹双耳瓶 清乾隆，高31厘米



掐丝珐琅鱼耳炉 明代，高9.8厘米，口径15.3厘米

珐琅技术自传入后，在康、雍、乾三朝得以发展，三朝作品在造型、釉色、纹饰、落款等方面都各具特色。康熙时期的画珐琅器釉色亮丽洁净，纹饰以写生花卉及图案式花卉为主。雍正年间的画珐琅器器型制作工整，黑釉光泽亮丽，超过康、乾二朝。乾隆年间的画珐琅器装饰趋向“稠密”、“细致”的堆砌式，更多了中西合璧的装饰方式。珐琅器工艺上出现了画珐琅与内填珐琅、掐丝珐琅等相结合的现象。

掐丝珐琅器是在金属胎体上用细金属丝焊出图案轮廓，用随类赋彩的方法，在丝的内外填饰各种颜色的珐琅釉料，使其呈现出绚丽的图案，经焙烧、打磨、镀金而成，其装饰效果犹如宝石镶嵌一般，富丽堂皇。由于它既适合宫廷殿阁环境的陈设，又能满足皇家贵族的审美需求，故而从技术引进伊始，便成为皇家工艺美术的重要一支，经明至清，制造不辍。乾隆朝珐琅器的制造达到鼎盛期，大到朝堂礼器、宫廷陈设，小到文房用品、生活用具，无所不包。



铜胎掐丝珐琅莲纹龙耳薰炉

清末，高29厘米，炉盖为镂空雕如意云纹内缠枝花卉，肩部及腹部以缠枝花卉为主题纹饰，线条婉转流动，三弯腿兽足，两条螭龙为錾，刻画细腻，技艺精湛。

画珐琅器是以金属铜做器骨（胎），用五颜六色的瓷粉（珐琅釉）经烧制而成。简单地说，画珐琅器是用珐琅釉料直接在金属胎上作画，经烧制而成，富有绘画趣味，因此也有人称之为“珐琅画”。

根据胎地种类，珐琅器一般可分金胎珐琅、铜胎珐琅、瓷胎珐琅、玻璃胎珐琅、紫砂胎珐琅等。

其中铜胎珐琅因为铜料与表面珐琅容易结合，且铜料价格相对容易接受，因此铜胎珐琅最为广泛。直至今日，珐琅器依然大多使用铜胎。金胎因造价过高，难为常人所接受，清三代时基本只限内府制作使用，且数量极其有限。瓷胎珐琅（即珐琅彩瓷），顾名思义，是在瓷胎上绘制的画珐琅。它是瓷器与画珐琅制作工艺的完美结合，制作要求对两者都要求很高，因此起步与成熟时间较晚。宫内造办处在制作瓷胎珐琅彩瓷的时候，还制作玻璃胎珐琅、紫砂胎珐琅，三者制作时间应大致相同，只是紫砂胎产品（仅指宫内珐琅彩而言）仅见康熙制品，雍乾不见制作资料。

大明宣德朝的掐丝珐琅器特征鲜明：1.造型典雅庄重。宣德时期金属铸造业发达，闻名遐迩的“宣德炉”便是这一时期金属工艺的奇葩。宣德朝的金属工艺品造型典雅庄重，朴实大气，器壁较为厚实。宣德的掐丝珐琅器受此影响，器型浑厚端庄，雅致大方，器壁也较为厚重。主要器型仿古铜器，有炉、瓶、尊、碗、瓶、盒、觚等。2.釉色光泽润和。多以浅蓝色珐琅作地，用深蓝、红、黄、紫、白、绿等色表现图案纹样。色调浓郁雅正，釉面。如元代水晶一般透明效果的釉色已不复存在。3.纹样多缠枝花纹。主题纹样多缠枝花纹，并且沿袭元代的风格，以单线刻画枝蔓，花形丰满，叶片丰实。除了缠枝花纹，还有菊花、梅花、牡丹等花果及部分瑞兽、动物图案。纹样

布局疏朗有致，流畅舒展。

景泰蓝在各个时期又呈现出不同的特点。大体上说，元末明初的掐丝珐琅器釉质细腻光洁，色调纯正，鲜艳明快，具有水晶般透明感。通常以浅蓝色作地，间饰红、黄、白、绿、紫、深蓝等色釉。主题纹样多为缠枝莲花纹，疏落明快。主要器型有炉、瓶、尊等。

明代早期的景泰蓝，金碧辉煌、瑰丽富贵，深得帝王皇族的青睐。这个时期的掐丝珐琅器以宣德朝的最为典型。蓝胎的铜质较好，多为紫铜胎，形体厚重，造型仿古，色彩深沉逼真，掐丝粗，金水厚，彩釉上多有砂眼。款有“大明景泰年制”或“景泰年制”。从明宣德晚期开始，釉色略显灰暗，光泽度降低。这一时期的掐丝珐琅器底色除浅蓝色外，宝石蓝色应用广泛。到万历年间，更出现了淡青、白等中间色地。珐琅色釉有所增加，新出现了赭、豆青、松石绿等色釉品种。景泰年间还创造出许多新的色釉，仅蓝釉就有铬蓝、天蓝、宝蓝、透明状的普蓝、粉青、金色等，还有桃红、墨绿、粉绿、淡绿，以及黄、白、紫等多种颜色。釉质优美沉着，尤其是蓝釉，更有一种宝石般的美感，当时的器物多以这种蓝釉为底，创造了以蓝为主的风格。品种上，偏重向实用方面转化，除了瓶、炉、盒、盘、薰等品种外，还有花盆、炭盆和蜡台等器。说明当时的制胎水平已达到了相当高的水准。并且又有了楼台、山水、人物、花鸟等描绘现实物象的题材，二龙戏珠、夔、凤等寓意性的题材。在装饰的手法上，非常重视金工的处理，器物的顶、盖、耳、足、边线等部位，多用錾活技法装点。

在明代的基础上，清代的景泰蓝工艺技高一筹，胎薄，掐丝细，彩釉鲜艳，无砂眼，金水薄而漂亮。花纹图案比明代繁复，但没明代生动。清代的珐琅釉料品种丰富，所用色釉达几十种之多。但其有一个共同点，皆不透亮。珐琅釉料的另一特征是表面沙眼现象，是由于硼酸盐含量过高以及烧制过程中的氧化还原作用所引起。工匠们常用“蜡补”的方法来补救，即用石蜡加入色

景泰蓝的鉴别

景泰蓝的制作始于明代，也以明代的制作为最。凡是明代制作的制品，其料都透亮而不发磁，大绿色的景泰蓝，其料如油绿之翠玉，比其他颜色更胜一筹。红色如晶华的鸡血石；紫色犹如深色的旧紫晶；蓝色类似蓝靛；白色类似凝脂；其浅绿色发蓝；黄色与生姜中挤出的浆汁相似。其丝胎皆为黄铜，镀金为火镀，其器上均有沙眼，到了清代乾隆时期，所制的景泰蓝，无论何种颜色均不透亮而发磁。其丝胎多为红铜，其镀金亦为火镀。这个时期的制品，以黄、白二色为佳。其黄色，黄而发干，不润泽，与煮熟的鸡蛋黄相似，后来的仿造者，其黄色多为黄中发绿或发红，与乾隆之黄始终不相似。乾隆之白也很难仿造。一是因为烧白色的原料难求，二是工艺要求高。



铜胎画珐琅花卉纹温壶

清，高30厘米，此温壶带提梁，铜胎，壶盖为如意形花卉纹，肩部饰有回纹，锦地纹开光内饰花卉纹。壶嘴绘缠枝花纹，壶腹部白地绘盛开的牡丹花纹，妖艳宝贵。壶下设三足，造型奇巧，制作精美。

粉制成色蜡，填充于沙眼之中。到乾隆时期，经改进工艺，杜绝了沙眼现象。

民国时期技艺大不如前，造型多仿古铜器，或仿乾隆时的精品，款都已是刻款了。

画珐琅器在清康熙早期处于试制阶段，胎壁的制造一般比较厚重，器体较小，造型、品种也比较少，常见的有炉、瓶、盒、盘之类。作品多以灰白色珐琅为地（也兼有黄色地），并用红、黄、蓝、白、绿、赭、紫等几种颜色的珐琅釉作画，颜色品种不甚丰富。表面光泽度差，釉料施用浓厚，砂眼较多，反映出珐琅釉料质地尚不精细。康熙晚期的画珐琅器，充分显示出了画珐琅器本身所具有的薄、平、光、艳、雅的特点。珐琅釉料质地细腻，涂施均匀，表面光洁平滑，基本无砂眼，色泽艳丽明快，颜色品种也日趋丰富。作品地色除白色以外，盛行以黄色珐琅为地，皇家生活色彩浓重。胎壁的制造较早期轻薄，器型规整，种类也有所增加，出现了一些新的造型，诸如盏托等。画面用笔工致，一丝不苟，有如工笔重彩画，更具图案性效果，早期那种飘逸、洒脱的用笔方法已销声匿迹。作为图案花纹装饰用的珐琅釉料，颜色品种日益丰富，由早期的红、蓝、绿、白、黄、紫、赭等六七种，增加到红、蓝、绿、白、黄、黑、雪青、赭、紫、粉等，达至十二种之多。珐琅釉料质地细腻、洁净，表面打磨平整、光滑，色彩艳丽，图案布局对称、规整，用笔工致，画风写实。图案内容题材以表现富贵吉祥的写生花卉为主，并多采用晕染技法绘制。康熙晚期成熟、规范的画珐琅器，确立了其开创中国画珐琅器规模化生产，并沿着这种基本的工艺制作方法方向发展的重要地位。

明清两代掐丝珐琅器的纹饰图案品种繁多，也经历了一个由简练到繁缛的过程。以缠枝莲纹为例，元末明初疏密有致，大花大叶、枝蔓伸展坚强有力，全部单线勾勒图案线条。枝叶呈串联状，并点缀数朵盛开的花朵，花朵饱满，花瓣短而肥腴，花心常呈桃形。明中晚期开始以双线勾勒轮廓线，布局趋于繁缛，但仍保留某些早期余韵。缠枝莲的花瓣趋于尖瘦，花心常呈“圭”字形或如意形。清代的缠枝莲纹枝蔓弯曲，布局繁密规整，极具图案性。基本以双线勾勒轮廓线，明代那种洒脱的韵味不复存在。

中国景泰蓝以它鲜明的民族风格和绚丽的艺术风采，在世界掐丝珐琅工艺中独树一帜。



锤胎珐琅八宝

清乾隆，高39厘米，八宝为铜胎镀金，扬州制造。下部为带栏圆座，中部为三出叶状圆柱，顶部为中空的火珠，内装八宝，即轮、螺、伞、盖、花、罐、鱼、肠。纹饰经锤揲而成，内填浅蓝色珐琅，间嵌红珊瑚。

042 五彩绚烂的剔彩漆器



我国漆器的制造历史悠久，制作工艺水平高，为世所公认。明清以来，漆器品种繁多：剔红、剔黑、剔彩、剔犀、一色漆、描漆、描金漆、描金彩漆、款彩、戗金漆、戗金彩漆、填漆……五彩缤纷，姹紫嫣红。

剔彩是雕漆的一个品种。剔彩漆器就是在漆器的制作过程中，用不同颜色的漆，分层漆上去，每层若干道，使各色都有一个相当的厚度，然后用刀雕刻花纹。剔彩的漆色一般有红、黄、绿、紫、黑等色，需要表现某种色漆时，便剔去在它以上的漆层，使之显露出来，并在它的上面刻花纹，最终使一器之上显露出各个漆层的颜色，达到五彩斑斓的效果。所谓红花、绿叶、紫枝、黄果、彩云、黑石等，就是用这种方法刻出来的。

明代宣德漆器最重要的成就就是成功地制作了剔彩漆器，目前所能见到的最早的剔彩漆器便是宣德剔彩檎双鹂大捧盒。剔彩自宣德时期出现以后，到了嘉靖时期才又大规模地出现，传世珍品较多。嘉靖剔彩主要以红、黄、绿三色错叠，每色都有相当的漆层。器物表面呈现出红、绿两种颜色，一般是表现红花、绿叶；若双龙则以红、黄、绿区分，以红色漆为龙鳍，以黄色漆为龙身，以绿色漆为龙发，似剪影式的效果；若凤纹则以红、黄、绿三色来表现其飞翅及长尾，颜色的变



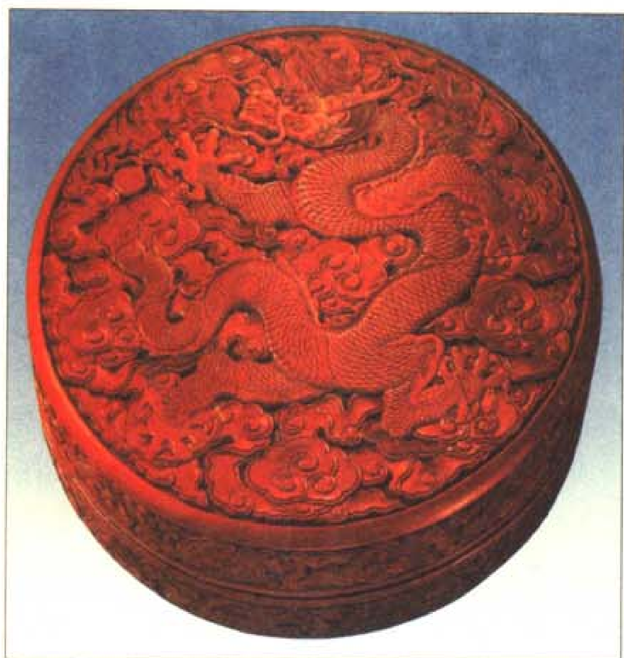
彩花石鹤图（圣）字方形盖盒

明嘉靖，长 22.9 厘米，描金“大明嘉靖年制”款。



杨茂造剔红花卉尊

元代，高 9.4 厘米，口径 12.8 厘米，足径 8.8 厘米，木胎。敞口，短颈，硕腹，圈足。口内缘和外壁在黄漆地上髹朱漆约七十道。雕花卉纹三匝，由折枝秋葵、牡丹、山茶、桃花、梅花、菊花、百合、栀子等组成。内壁和外底髹(xiū)黑色退光漆。足内左沿有针划楷书“杨茂造”款。用漆不厚，刀法娴熟，花卉图案繁密，然布局合理、经营有绪。系杨茂雕漆之杰作。此器或称“渣斗”，今据弘历诗，名之曰“尊”。



剔红雕漆赶云龙纹盖盒 明永乐，高23厘米



朱漆戗金云龙纹谱系匣

明代，77.5厘米×49.8厘米×9.5厘米，木胎，髹朱漆，细勾戗金纹饰。盖面中心双线界出长方框，其内刀刻戗金楷书《大明谱系》四字，外饰祥云，左右各有一龙。立墙分别饰龙纹和云纹。戗金浓丽，纹饰流畅，为明代早期戗金漆器的精品。原系明代盛装皇室宗谱之器。

幻，似美丽的羽毛，多姿多彩。嘉靖时的剔彩与宣德剔彩有所不同，宣德剔彩的效果是磨显出来的，而嘉靖剔彩则是分层取色。万历剔彩基本上保持了嘉靖时期的这种风格。

中国古代漆器最早起源于新石器时代，从漆树割取天然液汁，作涂料同时，又配制出各种色彩，历经商周直至明清，中国的漆器工艺不断发展，达到了相当高的水平。漆器是中国古代在化学工艺及工艺美术方面的重要发明。

浙江余姚河姆渡文化的第三文化层出土一木碗，是新石器时期的漆器。辽宁敖汉旗大甸子古墓中出土的觚形薄胎朱漆器，距今约3400至3600年。殷商时期的器型有长方形盒、圆盒、盘、觚、钵等；花纹有饕餮纹、雷纹、夔纹、蕉叶纹，漆色为红、黑二色，一般以朱漆为地，用黑漆涂成花纹。有些器物的花纹上还嵌有磨制成圆形、方形、三角形的嫩绿色松石，还有一些器物的表面贴有金箔。

战国时期的漆器有了重大的发展，信阳长台关楚墓出土的彩绘神怪龙蛇及狩猎乐舞的小瑟，随州曾侯乙墓出土的鸳鸯盒，江陵楚墓出土的由蛇蚌鸟兽盘结而成的采绘透雕小座屏，是这一时期的代表作。

唐代漆器达到了空前的水平，“有用稠漆堆塑成的凸起花纹的堆漆；有用贝壳裁切成物象，上施线雕，在漆面上镶嵌成纹的螺钿器；有用金、银花片镶嵌而成的金银平脱器。工艺超越前代，镂刻錾凿，精妙绝伦，与漆工艺相结合，成为代表唐代风格的一种工艺品。夹纻造像是南北朝以来脱胎技法的继承和发展。剔红漆器在唐代也已出现。”

元代雕漆在唐宋雕漆的基础上取得了辉煌成就，名家辈出，张成、杨茂、张敏德均为技艺高

超的制漆巨匠，浙江嘉兴为雕漆的制作中心。元代的雕漆作品既有出土的，也有传世的，国内收藏的元代雕漆数量极为有限，有相当一部分流失到了海外。元代雕漆共有剔红、剔黑和剔犀三个品种，其中以剔红为最多；形制有圆盒、长方盒、圆盘、八方盘、葵瓣盘、樽等，以盘、盒居多；装饰图案有花卉、山水、人物和花鸟等。以花卉为题材的作品，均以黄色素漆为地，其上直接雕刻花卉，一般是在盘内正中雕刻一朵硕大的花朵，四周缀以小花朵及含苞欲放的花蕾，主次分明，层次清晰。以山水为题材的作品，一般刻有三种不同形式的锦纹，以突出自然界的不同景物，天空以窄而细长的单线刻画，类似并联的回纹，犹如碧蓝的天空点缀着朵朵白云；水纹由流畅弯曲的线条组成，似流动不息的滚滚波浪；陆地由方格或斜方格作轮廓，格内刻八瓣形小花朵，似繁花遍地。这三种锦纹又分别简称为天锦、地锦、水锦，在不同的空间背景下，雕刻出楼阁、人物，以表现洒脱、超凡的文人士大夫形象为主。

明清漆器种类繁多，分为一色漆器、罩漆、描漆、描金、堆漆、填漆、雕填、螺钿、犀皮、剔红、剔犀、款彩、炝金、百宝嵌等14类。

“一色漆器是不加任何纹饰的漆器，宫廷用具常用此法。罩漆是在一色漆器或有纹饰的漆器上罩一层透明漆。明清宫殿中的宝座、屏风多用罩金髹。描漆包括用漆调色描绘及用油调色描绘的漆器。描金中最常见的是黑漆描金，如北京故宫博物院藏的万历龙纹药柜。堆漆以北京故宫博物院藏的黑漆云龙纹大柜为代表。填漆是用填陷色漆，干后磨平的方法来装饰漆器。雕填是自明代以来即广泛使用，指用彩色花纹装饰漆面，花纹之上还加炝金，是一种绚丽华美的漆器。它是明清漆器中数量较多的一种，如北京故宫博物院藏的嘉靖龙纹方箱。明清的螺钿器厚、薄并存。薄螺钿至17世纪时有了进一步发展，镶嵌更加细密如画，还采用了金、银片，如故宫博物院藏的婴戏图黑漆箱、黑漆书架及鱼龙海水长方盒等。犀皮是在漆面做出高低不平的地子，上面逐层刷不同色漆，最后磨平，形成一圈圈的色漆层次。剔红是明清漆器中数量最多的一种，其做法是在胎骨上用多层朱



漆器家具

原始漆器距今已经七千多年了。最初漆的本色单调，呈深棕色，后在漆中加入朱砂，呈现朱红色。所以我们今天可以看到的战国至汉代的漆器大都是黑红两色。

元代以后，漆制家具开始增多。进入明朝以后，尤其明中叶，漆制家具争奇斗妍，剔犀、剔红、剔彩、款彩、彩绘等工艺大量使用在漆家具上。迄今为止凡带有明朝款识的家具，大都是漆制家具。

漆制家具工艺复杂，厚漆类家具纹饰都以刀刻划出，纹饰类有剔犀，也称云雕；图案类有剔红，山水亭台，花卉鸟兽，这些都是在反复髹成的厚漆上雕刻；款彩则不然，披麻挂灰后髹漆，在灰层施以刀刻，然后再填以彩漆，构成图案；彩绘与上述工艺不同，不用刀刻，用笔绘制，表现力尤为丰富。这些漆工艺家具，一般用于宫廷，最低“下嫁”王公贵族，普通百姓与之无缘。

民间的漆制家具，主要为单色家具，复色家具也有发现。这种漆家具俗称大漆家具，在古家具领域独树一帜，自成一族。大漆家具以表现漆的美感为目的，完全放弃木材的表现力，它在制作好的家具上披麻挂灰，厚者可达数毫米，然后再在打磨后的灰胎上髹漆，反复数道甚至十数道，以凝重的色调取胜。而擦漆家具要兼顾木材纹理的表现力，透明的漆下还在让木纹显现，所以髹漆较薄，也有挂灰，这种擦漆家具对家具木材有纹理要求，北方最常见的就是榆木擦漆家具。大漆家具在使用几百年以后，出现断纹，尤为美丽，是收藏家追求的对象。



剔红竹林七贤图长方盘

明代，40.3厘米×26.8厘米×5.1厘米，盘心雕竹林七贤及侍童六人，有对饮，有弹琴，有展卷挥毫，松竹掩映，意态闲适。盘边内外雕折枝花卉，有梅花、千叶榴、茶花、菊花、桃花、牡丹、栀子等。刀法圆润，盘底髹黑漆，中心处隐约可见朱笔楷书“万历癸卯守一斋置”。

漆积累到需要的厚度，再施雕刻。

“明初承元代肥腴圆润的风格，宣德以后，堆漆渐薄，花纹渐疏，至嘉靖时磨工少而棱角见，至万历时刻工细谨而拘敛。入清以后，日趋纤巧繁琐。剔犀通称‘云雕’，是在胎骨上用两三种色彩有规律地逐层积累，然后剔刻几何花纹。款彩是在漆面上刻花减地，而后着色，用来装饰大而平的漆面，常见的实物是屏风和立柜。宫廷用具多用炝金，明鲁王墓中发现的盖顶云龙纹方箱是明初炝金的标准实例。百宝嵌是用各种珍贵材料如珊瑚、玛瑙、琥珀、玳瑁、玉石等做成嵌件，镶成五光十色的凸起花纹图案，明代开始流行，清初达到高峰。”

明代宣德漆器呈现以下特征：在造型上，宣德时期的漆器造型与永乐时期基本相同，也是以盘、盒为主，盒既有蔗段式，也有蒸饼式，盘则有圆形、方形、荷叶形和椭圆形。不同的是宣德时期出现了器型大而端庄的捧盒，如剔彩檎双鹂大捧盒、剔红九龙大捧盒等。在品种上，宣德漆器除剔红、填漆外，还出现了剔彩和戗金彩漆两个重要的品种。在落款方式上，永乐为针划行书款，而宣德则改为刀刻填金楷书款。宣德款的署款位置也不像永乐款那样相对固定，而是有的在器底内缘左侧，有的在器底正中，有的在器底正上方，也有的在器物表面边缘，正如有人总结的那样“宣德款遍器身”。宣德款的字体为官方常用书体，明代称为“台阁体”，清代称为“馆阁体”，字体端正规矩，笔道粗细一致，其中“德”字的“心”上无一横为其明显特征。



黑漆描金边纳绣屏风

清雍正至乾隆，237厘米×73厘米×191厘米，屏风共五扇。屏心米色纱地上以各种彩线双面纳绣牡丹、菊花、芙蓉、天竺、灵芝、水仙、山石及蝙蝠，寓“福寿如意”、“富贵长寿”之意。边框饰描金缠枝花及蝙蝠纹，上端板心正中为描金“寿”字，两侧饰描金云蝠及暗八仙纹。

043 简、厚、精、雅的明清木制家具



中国传统家具已有数千年的历史，其间制作精美、装饰优美、造型合理的家具不计其数。马王堆汉墓出土的龙纹屏风，敦煌壁画上的唐代宝座，宋代绘画中的床榻等等都不愧为家具的精品。但纵观家具的发展，最成熟、最完美、最有代表性的家具则多出于明清两代。无论是选材加工，还是造型装饰，明清家具都达到了登峰



硬木嵌螺钿理石八仙桌

清，高 93.5 厘米，面部嵌方形大理石，上半部嵌饰玉彩螺钿，四腿中部以下削制成马蹄形，稳重大方，丽而不俗。

造极的水平，堪称中国家具的瑰宝。

明清两代，木制家具迎来了工艺最为精湛空前繁荣的鼎盛时期。其中，明式家具以其严谨的制作工艺、古雅简约的艺术风格而著称于世，而清代家具则更注重浑厚稳重的造型和富丽华美的装饰。它们都以美材、良工与巧制而著称，却反映了两种截然不同的美学理念。

在明清时期以前，“宋代家具品种有床、榻、桌、案、凳、箱、柜、衣架、巾架、盆架、屏风、镜台、凭几等。还出现了专用家具，如弹琴用的琴凳，对弈用的棋桌，进食用的宴桌等。家具形式也多种多样。仅桌子一项已有正方、长方、长条、圆桌、半圆桌，还有较矮的炕桌、炕案；凳子有方、长方、长条、牙牙等形式；椅子有靠背椅、扶手椅、圈椅、交椅等。”

“在制作上也有不少变化。开始使用束腰、马蹄、蚂蚱腿、云兴足、莲花托等各种装饰形式；同时使用了牙板、罗锅枨、矮佬、霸王枨、托泥、茶钟脚、收分等各式结构部件，但和明式家具相比还差些。宋代，我国已基本完成起居方式的转变，供垂足坐的高形家具占绝对主导地位。在宋



硬木嵌牙雕架子床 清，220 厘米

代著名画家张择端的《清明上河图》中所描绘的市井小店中，无不陈放各式家具。其中以方桌、条凳最为普遍，而士宦大家或有名望的人才有资格置备交椅。"

在宫廷里，帝、后所坐的各式椅子，料质粗壮，装饰华丽，但跟后来的明清家具比起来，就显得不够完美了。因此，后代评论，明清家具是在宋代家具的基础上，取其长，补其短，去粗取精，实现了一次完美的蜕变。

对明式家具的发展起到了促进作用的是明初手工艺的繁荣，手工艺从业者增多，而且技艺高超，大批的能工巧匠们用他们的智慧和汗水创造出了许多传世的珍品。同时海外贸易为明式家具的发展提供了物质基础，住宅和园林的发展为明式家具提供了无限发展的空间。不仅官府、官僚、地主及富商大贾竞相建造豪华的府第、园林和住宅，更有文人、画家直接参与设计和建造，使得明朝政府不得不对官员加以严格的住宅等级限制。但政府的限制又如何能满足达官、富商和大地主们的物质和精神方面的享受，仍有不少人大兴土木，配备大批的家具。

中国明代和清代前期流行的家具式样，是在宋代、元代家具基础上发展起来的，并在工艺、造型、材料、结构上都有重大突破。具有造型淳朴、大方，结构简练，突出木材天然纹理，不添加繁琐装饰，注重实用、美观等特点。在中外享有盛誉。明式家具品类齐全，按使用功能大致分为六大类：①坐卧类，有凳、墩、椅等。②承具类，有几、桌、案等。③卧具类，有床、榻等。④庋（guǐ）具类，有盒、匣、奁、箱、柜、橱



明清家具的鉴别方法

随着古典家具收藏热持续升温，中国古典家居元素广受欢迎。淘"老家具"似乎也成为了一种潮流、一种投资。然而，古代家具与其他门类的文物一样，也有作假现象，且作伪的手法越来越高明。以下是有关行家里手介绍的七种鉴别赝品的方法供大家参考。

一看包浆是否自然。一般在使用者的手经常抚摸的位置，会出现自然形成的包浆。新仿的包浆要么不自然，要么在不常抚摸的地方也做出来了。二看家具的腿脚是否有褪色和受潮水浸的痕迹。在南方潮湿地区，家具一般直接摆放在泥地，时间长了就会出现这种情况。三看家具的底板和抽屉板。比如老式桌子和闷户柜等，底板和抽屉板就有一股仿不像的旧气。也有涂哑光黑漆的，但绝对没有火气。再则看抽屉侧板，在侧面应该有倒角线以免伤手。还有一点很重要，看明榫，过去的榫眼都是方的，锁住榫头的是梢子。如果看到榫眼两头圆的，就说明是机器加工的，肯定是新仿的。四看木纹。有些家具表面会出现高低不平的木纹，但要看仔细了，是否用钢丝刷硬擦出来的，是否与原有的木纹对得起来。硬擦的木纹总有一种不自然的感觉。五看翻修痕迹。有些布面的椅子在翻新后，原有的椅圈会留下密密麻麻的钉眼，这种椅子就是老的。有些藤面椅子，原来的藤面烂掉了，会留下穿藤的眼子，翻过来就可以看到。六看铜活件。老家具的铜活件如果是原配的，应该被手摩挲了几十年甚至几百年。铜活件包括面页、合页、铰链、拉手、包角、镶条、锁面等，有些材质较好的家具还会选用白铜打造，时间长了会泛出幽幽的银光，令人遐思。有些铜活件上会錾（zàn）出各种图案，有动物、花卉、吉祥字符等，工艺之精，是今天的铜匠很难仿得像的。有些民间意趣非常浓厚的图案上，还可以分辨出地域风情和时代风尚，从而获得珍贵的人文资讯。还有些铜活件时间太久，虽然没有包浆，却会留下锈蚀的痕迹，泛出点点绿锈，或者表面上像腐蚀版画的板子那样高低不平，这些都是鉴别老家具真伪的关键之一。七看雕刻。从风格和雕刻水平上考察。过去家具制作时在工时上放得比较宽，工匠的心态也相当平静，精雕细刻，圆润自然。而如今新仿的家具，为了降低成本，往往赶时间，在雕刻上就会露马脚，在中式家具中，圆不够顺畅，方不够坚挺，西洋家具的边框花饰还会出现偷工减料的情况。

等。⑤架具类，有面盆架、镜架、衣架等。⑥屏具类，有砚屏、炕屏等。

明式家具采用榫卯接合方式的框架结构，榫卯种类繁多，斗拼巧妙，结合牢固。明式家具多选用紫檀、花梨、红木等质地坚硬、纹理细密、色泽光润的木材。漆饰方法有桐油、擦蜡、大漆、雕漆等。还有式样细致精巧的金属配件起辅助装饰作用。

明式家具以精致但不淫巧，质朴而不粗俗，厚实却不沉滞见长。

明式家具的一个突出特点，是造型优美。“明式家具讲究稳定中求轻巧，简朴中显情趣，线型的圆畅中含转折变化。家具整体的尺度及各部分的比例都十分讲究实用和审美的有机统一。造型不以华取胜，不滥加装饰，偶然施用雕饰也是以线为主，或用小面积的精致浮雕或镂雕、圆雕及线刻的方法，增加装饰性。通过木嵌、象牙嵌、螺钿嵌及百宝嵌，镶嵌出不同的图案，如山水、花卉、草虫。或加上银、铜装饰物，以小面积的点缀，与大面积的明净简洁形成鲜明的对比，利用木材本身的纹理，用宽窄、粗细、长短、深浅、凹凸及平面多种不同的脚线，来增加家具的线条变化，取得和谐统一、变幻多姿的效果，自然而大方。

“选材考究是明式家具的又一个突出特点。明式家具多选用名贵的木材，如紫檀、花梨、红木、杞梓木、铁梨等硬木，有时也用楠木、胡桃木、榆木等。南方出产的木材质地坚硬、纹理密致，色彩幽润沉着。这些材质对家具的造型结构和外观具有很大影响。由于材料考究，所以明式家具有充分条件追求本身质感和自然美，达到硬、滑、素、净最佳的艺术效果。

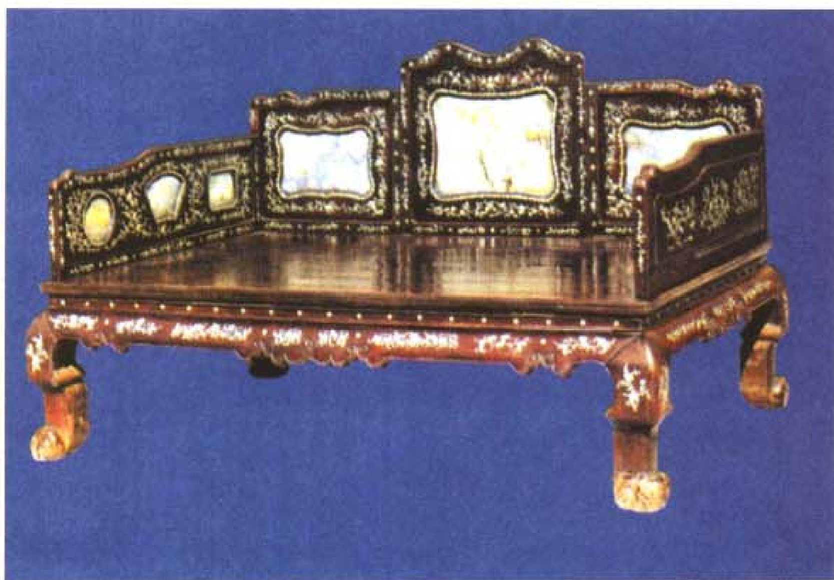


紫檀六方桌 高 43.5 厘米

“工艺的制造精细是明式家具的第三个重要特征。明式家具在结构上讲究方圆、粗细、厚薄的对比统一，多种构件之间的连接，达到了拼接无缝，坚固平整，轮廓线流畅自然。家具表面都经过打磨。擦上透明的蜡，达到光洁、滑净的效果，充分显示出珍贵木料的天然之美。”

明式家具的造型结构十分重视与厅堂建筑相配套，线条组合给人疏朗空灵的艺术效果，与繁复奢华的清式家具相比，明式家具以清新素雅、简练概括而取胜，因此在古家具市场中，一直流行着“十清不抵一明”的说法。

明式家具纹饰题材许多都是传承的，如祥云



红木嵌螺钿理石罗汉床 清，210 厘米

龙凤、缠枝花草、人物传说等，这些题材在织绣、陶瓷、漆器等品类中常能见到。明式家具纹饰题材的寓意大都比较雅逸超脱，颇有“明月松泉”“阳春白雪”之类的文儒高士之意趣，更增强了明式家具的高雅气质。

明式家具以极其考究的硬木造器，呈出简约、厚拙、精巧、清雅之风格著称于世。因其造型优美和精致的工艺已成为传世艺术品，后来有关鉴赏家、收藏家对明式家具的品鉴还总结出明式家具的十六品。“十六品”是品评鉴赏家具的十六项标准，如简练、古朴、厚拙、凝重、圆浑、浓华、光洁、端庄等。

清式家具以雕绘满眼、绚烂华贵见长。清代晚期特别是末期的家具趋向矫饰和衰落。

清式家具的初步形成，大致是从清康熙中晚期开始的。清朝建立之后，满族贵族作为高层统治者虽仍保留了部分满族传统文化，但逐渐地吸收了汉文化，反映在家具的制造和使用上也是如此。康熙皇帝是个长寿皇帝，执政六十年，社会由动荡转入稳定，经济开始繁荣。此时，清朝皇室和满族贵族开始在衣食住行各个方面追求荣华富贵，贪图享受，纷纷修建豪宅和园林，营造新的生活环境。此时，以北方四合院为典型的王府，流行各种豪华有一定文化品位的室内装修，如多用细木或红木、紫檀木制作装饰性工艺性都很强的壁纱橱，还有精雕细刻的栏杆罩、落地罩、飞罩、炕罩等等。室内环境装修得十分精巧，室内陈设的家具自然也相应精巧，明式家具那种简明、清雅尚古朴的风格，不再符合满族贵族炫耀富贵、贪图享受的审美心理，于是就出现按室内的大小和某种用途而特制一些家具，即“合着地步打就的”。又如故宫漱芳斋的五具多宝柄，其一字挑开，靠墙排放，与房间浑然一体，错落有致地分割成一百多个槅层，每槅层虽同是“拐子”却互不雷同；从侧面看，每个槅层的侧山上是不同图形的开光，如海棠形、扇面形、如意形、磬形、蕉叶形等等。这种情况是由清朝皇室和满族贵族开始，以皇家为主导，在宫廷和民间相互影响、相互交流中发展起来的，最终成为全社会的时尚家具。可以说，清式家具是以宫廷审美情趣为主流的一种家具风格。明式家具则是以文人审美情趣为主流的一种家具风格。



黑漆描金夔龙纹宝座

清中期，121厘米×137.5厘米×103厘米，三屏风式座围，山形靠背正中圆形开光内饰番草纹，两侧为夔龙纹，靠背背面开光内外皆为《山水楼阁图》。座面外沿和束腰上饰回纹及花卉纹，宽牙条、腿部间饰山水楼阁及花卉图纹。

清式家具纹饰图案的表现手法可谓“锦上添花”。像明式家具一样，清式亦讲究家具的材料，但清代工匠似乎更热衷于人为的“工巧之美”，而不重视材料的自然肌理。因此在清代家具上很少见到那种大片作素，不事雕饰的情形。清代工匠崇尚在一件家具上同时运用多种工艺手段，如刻加镶嵌，彩绘加贴金、包铜或珐琅、丝绣等。材料运用也趋向多样，常见的有牙、竹、藤、丝、绳等。处理手法的多样化、丰富化有助于家具纹饰图案的艺术表现力和审美效果。然而偏执的追求却往往导致画蛇添足之嫌。这种情形在清代家具的纹饰图案中不乏实例，它与明式作风是大相径庭的。

044 巧夺天工的明清四大木雕



木雕种类繁多，遍布于大江南北，最著名的是：浙江东阳木雕、广东金漆木雕、浙江乐清黄杨木雕、福建龙眼木雕。

木雕是雕刻的一个独立种类。一般选用质地细密坚韧，不易变形的木材，如黄杨、樟木、沉香、紫檀、银杏、楠木、红木、柏木、龙眼等。木雕有圆雕、浮雕、镂雕或几种技法并用。有的还涂色施彩用以保护木质和美化器物。

木雕艺术是我国雕刻艺术的一个里程碑，历朝历代都应有大量的木雕制品。最早的木雕艺术品木雕鱼在浙江余姚河姆渡文化遗址出现，距今七千多年前。战国和汉代即有大量木雕俑和动物雕刻，秦汉两代已显精致并施彩绘。河南信阳战国大墓出土的木雕镇墓兽，湖北云梦汉墓中出土的彩雕木俑均为我国早期木雕作品。唐代木雕日臻完美，以木雕佛像闻名，造型凝练，刀法流畅，线条明晰，被誉为古代工艺品的明珠，也是现在海内外艺术市场的宠儿。唐宋时主要有人物、仙佛、鸟兽等木雕。

明清时代木雕工艺获得空前发展，形成建筑木雕装饰、小型木雕摆件和木雕日用三大类器物。木雕的建筑装饰，题材丰富，出现不少以民间传说、戏曲、历史故事为题材的优秀作品；玩赏性木雕则注重发挥木质本身的美感，相形度势，因材得意，成为人们喜爱的艺术品。

据资料显示，明清期间，随着经济和文化的繁荣发展，有许多家境殷实的富商巨贾，大兴土木，建造宅第，打造家具，攀比和奢华之风使得木雕工艺一时兴盛。从房屋的门窗、梁栋、檐柱等到各色家具物品，无不请能工巧匠雕刻出精美的花样来：有自然物，如日月星辰、山川木石、鸟兽虫鱼；有自然现象，如风雨雷电、霓虹雾云；有渔樵耕读、描龙绘凤、舞狮搏虎；有寿宴婚庆、娱玩赏乐、民情风俗；还有神话传说、历史戏曲、诗情画意等等。主题鲜明，风格质朴，造型夸张，构图活泼，真是巧夺天工，力求尽善尽美。木雕





剔红雕漆山水人物提盒 清中期，长 24.5 厘米

的实用性与装饰性在这里达到了完美的统一。

作为建筑与家具装饰的木雕花板，同其他艺术表现形式一样也有南派和北派之分，北派粗犷宏伟，南派精致玲珑。“木雕因其用材质地的不同，分为硬质木雕和软质木雕两大类。依表现形式来分，有浮雕、透雕、圆雕、镂空贴花等。明代的木雕，线条简洁流畅，如行云流水；风格古拙质朴，单纯明快；到清代康乾盛世，一改以往风格，而趋向缜密细腻、繁复精巧、和谐舒适，做工极其考究，从一层至二层浅浮雕，发展到八九层的深浮雕，加强了深度空间感，使图案更富有立体感和层次感。

“明代木器的表面基本是以本色木质纹理为主，古朴而文雅；清代木器的表面，一般均采用朱漆和金箔来装饰，使之更加鲜艳、富丽；并有骨嵌、牙嵌等。特色鲜明的有山西、安徽、浙江等地的民居建筑和家具。

“如果按木雕的风格与流派来分类就更为繁杂，归纳起来有四大名雕：浙江东阳木雕、广东金漆木雕、浙江乐清黄杨木雕和福建龙眼木雕。这四大流派经过近千年的发展，形成各自的艺术风格，为世人所认同，享誉中外。”



黄杨木雕达摩坐像

清末，黄杨木质地，达摩坐一莲花座上，神态安详，笑容可掬；体瘦却显精干，身上肋骨清晰可见。此坐像表现人物深刻、细腻，线条流畅、滑润，刻画自然、得体，堪为佳作。



紫檀嵌玉石花卉图围屏

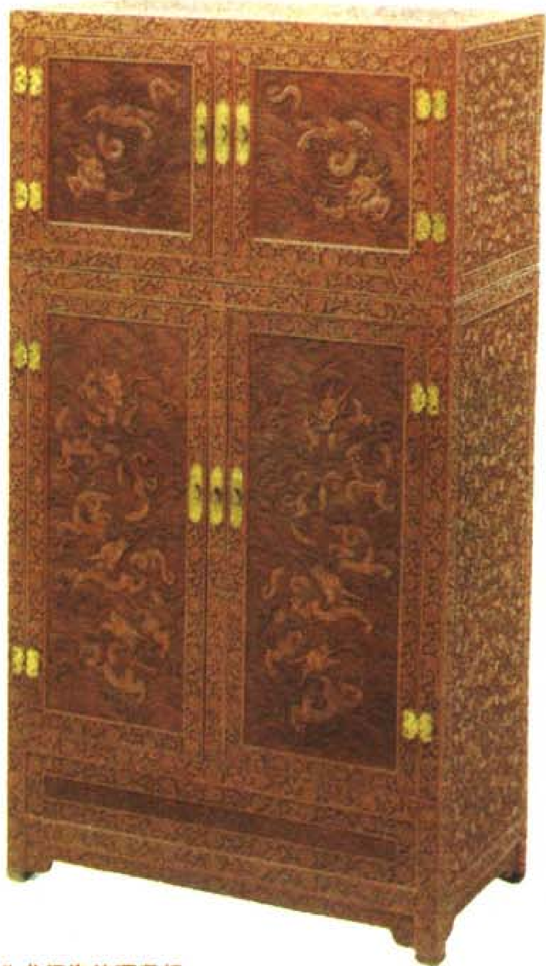
清中期，237厘米×304厘米，围屏边框紫檀木制，共九扇，活页八字形。屏心正面为米黄色漆地，上嵌茶花、石榴、紫藤、梅花、天竺、牡丹、玉兰、菊花、腊梅等玉石花卉，每幅均有乾隆御题诗。背面为黑漆描金云蝠纹。屏侧及上下端均为紫檀开光，雕西番莲纹。边框嵌凿绳纹铜钱牙，雕如意云边开光西番莲纹毗卢帽，下承三联木座。

东阳木雕，在浙江东阳，因产地而得名，被称为“雕花之乡”，据今已有千年的历史。以雕刻繁复为胜，从一层二层发展到八九层的深雕，是深雕的代表。

东阳木雕约始于北宋时期，始于木版刻画。到了明代，被用于民间建筑装饰从而流行起来，到清代乾隆、嘉庆年间，因富商大贾大兴土木而兴盛。“东阳木雕采用纹理细腻、质地坚韧的香樟木、椴木等为原料，表现题材广泛，内容丰富，有浮雕和透雕等十几种雕刻技法，并因地制宜地运用技艺，在艺术手法上形成了自己的独特风格。东阳木雕的应用范围，主要用于建筑装饰、实用家具和欣赏性的陈设摆件等方面。在艺术特色上构图饱满，层次分明；漆色和谐，古朴高雅；形神兼备，气韵生动，具有强烈的装饰性，被誉为‘古老的东方艺术奇葩’。东阳木雕历久不衰，各代都涌现出许多著名匠师，上至皇帝的宫殿，下至民居建筑、实用木器等，都留下了他们的传世杰作。”

广东潮州木雕，又称“金漆木雕”，因雕后上漆贴金而得名。木雕多镂空，漆以金漆，具有“工艺精湛、玲珑剔透、金碧生辉、富丽堂皇”等特点。金漆木雕最初是我国古代的一种建筑艺术。流传到南方，又吸收了地方艺术特色，形成一木雕流派,已有几百年的历史。金漆木雕后从牙、玉、石雕姐妹艺术中吸取适合了诸多适于木雕的技法，使木雕在题材上、表现手法上和技巧方面都不断有所创新。

广东潮州木雕的题材内容广泛，多数来自民间为人们所喜爱和熟知的神话、传说、戏曲和历史故事，如颂扬勇敢和机智的“苦肉计”，赞美韩愈来潮州做刺史的“蓝关雪”，表现明代潮州七贤进京应试的“七贤进京”，赞美纯真爱情的“陈三五娘”等；也有一些直接反映当时的社会生活，如“渔樵耕读”、“修房盖屋”等木雕作品，“洋



剔红八龙闹海纹顶竖柜

清代，71厘米×36厘米×129厘米，顶竖柜通体剔红。上下门心板对称雕饰八龙闹海纹，边框雕缠枝莲纹。柜门下有闷仓，俗称“柜肚”。柜身框架雕缠枝莲纹，两侧山板起地雕卷草纹。

鬼子烛台”则表现了人民对帝国主义者的嘲讽；还有珍禽瑞兽、花果虫鱼，而对于江海中的水族、亚热带植物的表现，尤为出色；至于千变万化的几何纹样，也同样表现出无穷的智慧和丰富的美感。

浙江乐清是我国黄杨木雕的主要产地，故又称“乐清黄杨木雕”。黄杨木生长缓慢，俗有“千年矮”之称。质地坚韧光洁，纹理细密，色黄温润，具有象牙效果，年久色愈深，古朴美观。适宜刻雕小型陈设品。浙江是黄杨木雕传统重点产区，主要分布于乐清和温州。浙江黄杨木雕发源于乐清县，黄杨木雕作为立体雕刻工艺品单独出

现，供人们案头欣赏,黄杨木雕起源于民间元宵节时盛行的“龙灯会”上木雕龙灯装饰的木雕小佛像。温州的黄杨木雕创始于宋、元，流行于明、清。目前有实物可查的是元代《铁拐李》，距今已有六百余年历史。乐清木雕门类齐全，在秉承传统、保持黄杨木雕的原有风格和神韵的基础上，大胆突破，推陈出新，已由“单体雕”发展到“拼雕”、“群雕”，由普通“圆雕”发展到“劈雕”、“根雕”，技艺更趋精湛，作品更臻完善。至清末发展成为以精细见长的优美的工艺欣赏品，供人们案头摆设。作品受清末文人画的造型风格和线条影响，具有刀法纯朴圆润，细密流畅，刻画人物形神兼备，结构虚实相间和诗情画意的特色。内容题材大多表现中国民间神话传说中的人物，如：八仙、寿星、关公、弥勒佛、观音等。经过世代艺人们的不断努力和钻研，最终形成了黄杨木雕优秀的传统风格和传统技法，其中最典型的要数镂空技法，它是形成黄杨木雕作品形象生动、玲珑剔透的主要技法，在《天文散花》、《红绸舞》、《哪吒闹海》这类题材上，它被体现得最为充分与完善。温州著名民间雕刻大师朱子常（1876—1934），继承传统雕塑技艺，结合黄杨木特点，运用独特的手法，创作了许多优秀作品，大大促进了黄杨木雕的发展。他创作的“捉迷藏”、“五子喜弥陀”、“布袋和尚”都是形象生动、表情丰富、精美古朴的著名作品。1909年他的作品“济癫和尚”参加南洋劝业赛会获优等奖。后人赞誉他的作品是刀法圆转流畅，衣纹轻盈透体，造型栩栩如生，人物清新隽逸。

龙眼木雕是我国四大木雕之一。龙眼，南国异果，干果即桂圆。龙眼树，姿态万状，材质坚实，木纹细密，色泽柔和。老的龙眼树干，特别是根部，虬根疤节，姿态万端，是木雕良材。龙眼木雕在清代已有发展。龙眼木雕是相形度势进行雕刻的，以天然逼真取胜。传统产品以人物为主，鸟兽花果次之。这种树根雕和利用树身天然疤节，雕刻成的作品，又称为“天然疤”。产品不论是利用木材本色，或染成棕褐色，经磨光打蜡，光亮异常，近似红木，显得古朴、稳重、大方、精美。主要产地有福州、泉州和惠安等。



浮雕

浮雕是在平面上雕出凸起的形象的一种雕塑。所谓浮雕是雕塑与绘画结合的产物，用压缩的办法来处理对象，靠透视等因素来表现三维空间，并只供一面或两面观看。浮雕一般是附属在另一平面上的，因此在建筑上使用更多，用具器物上也经常可以看到。由于其压缩的特性，所占空间较小，所以适用于多种环境的装饰。近年来，它在城市美化环境中占了越来越重要的地位。浮雕在内容、形式和材质上与圆雕一样丰富多彩。

它主要有神龛式、高浮雕、浅浮雕、线刻、镂空式等几种形式。1.我国古代的石窟雕塑可归结为神龛式雕塑，根据造型手法的不同，又可分为写实性、装饰性和抽象性；2.高浮雕是指压缩小，起伏大，接近圆雕，甚至半圆雕的一种形式，这种浮雕明暗对比强烈，视觉效果突出；3.浅浮雕压缩大，起伏小，它既保持了一种建筑式的平面性，又具有一定的体量感和起伏感；4.线刻是绘画与雕塑的结合，它靠光影产生，以光代笔，甚至有一些微妙的起伏，给人一种淡雅含蓄的感觉；5.镂空雕是把所谓的浮雕的背景底板去掉，从而产生一种变化多端的负空间，并使负空间与正空间的轮廓线有一种相互转换的节奏。这种手法过去常用于门窗栏杆家具上，有的可供两面观赏。

现代浮雕从材质上说有铜浮雕、石材浮雕、水泥浮雕等等，主要运用于建筑的墙体和比较大型的环境中。作为城市文化的一部分，浮雕已经越来越广地被运用。

045 腹藏锦绣的鼻烟壶



鼻烟壶，盛放鼻烟的器具。16世纪末鼻烟从欧洲传入中国后，先是利用传统药瓶盛放鼻烟，清初康熙年间，宫廷内府开始制造贮存鼻烟的玻璃瓶，时称之为“鼻烟瓶”。清乾隆时期，玉石、翡翠、晶石、宝石、玛瑙、陶瓷、铜银、竹木雕刻、套料、内画等品种都已出现。加上工艺水平的不断提高，使之不仅为实用品，而且也成为人们喜爱的工艺美术品。这种盛具被称作“中国鼻烟壶”。清代产生了许多制壶名家和作坊，例如雕瓷烟壶高手王炳荣，著名内画艺人四大名家周乐元、马少宣、丁二仲、叶仲三，著名的“辛家皮”、“袁家皮”等，都是当年鼻烟壶行业中的佼佼者，名扬天下。



玻璃套料螭龙纹鼻烟壶

清，高7.3厘米，白色玻璃上套各色彩料，刻出红、绿、黄、蓝、粉红等色螭龙，色彩艳丽，形制规范。



透明地套红料螭龙纹鼻烟壶

清中期，高6.7厘米，圆口，椭圆形圈足，壶腹正反两面分别浮雕螭龙，掏膛精湛，晶莹润泽，别具匠心。

鼻烟壶集烧瓷、料质、玛瑙、玉石、水晶雕琢、金漆镶嵌、雕漆，景泰蓝、象牙、竹木雕刻、金属工艺、书法、绘画等多种工艺技术于一身，成为我国古代工艺美术的浓缩结晶。鼻烟壶的种类，可以说包罗万象，所有的贵石类，贵金属类，都有鼻烟壶的身影，连最普通的果实种核，竹木根茎，经过艺人匠心独运，均能制作成精美的鼻烟壶。鼻烟壶种类繁多，以瓷鼻烟壶、料质鼻烟壶种类最丰富，数量最大，以宝石材料制作的鼻烟壶为名贵。

瓷鼻烟壶：以雍正时期的釉里红官窑鼻烟壶最有创意，以乾隆时的珐琅彩鼻烟壶为极品，以嘉庆时期的官窑瓷雕最为出色，以道光时民窑烧制的瓷鼻烟壶最多，数量仅次于料质鼻烟壶。瓷制鼻烟壶制作始于清康熙中期，经过渐进的发展，



透明蓝玻璃鼻烟壶 清光绪



鸡油黄料鼻烟壶 清



玻璃胎珐琅彩鼻烟壶　玻璃胎珐琅彩双鹿纹鼻烟壶　铜胎画珐琅墨地牡丹纹鼻烟壶　铜胎画珐琅西洋人物鼻烟壶

粉彩、斗彩、五彩、祭红、抹红、茶叶末釉、墨彩、珐琅彩、青花、釉里红、雕瓷、刻瓷、窑变、金釉、仿珊瑚釉、斑花石，松石等等无所不有，囊括了所有瓷器的彩绘工艺，其中珐琅彩用于烟壶制作始于雍正年间。爆竹筒式，方形、扁方，葫芦形、圆形、瓜果蔬菜形、双联、动物、人物等造型千姿百态。其中爆竹筒式造型为最多。清康熙年间的瓷质鼻烟壶，色彩明快，布局严谨规范，画工非常精细。雍正、乾隆时期的瓷质鼻烟壶，则达到了后世不可企及的一个制造高峰，形成了鼻烟壶制造的黄金时代。这一时期所造鼻烟壶款式与纹样已彻底突破已往的局限，呈现百花齐放的态势，这时期新出现的款式分别有：葫芦式、椭圆、扁方，铺首耳灯笼式、包袱式；瓜果、蔬菜、花朵式、双联式、动物式以及八仙、和合、刘海、抱瓶童子等人物式造型。纹饰题材有五谷丰登、平安吉祥、万福流云、连庆升级、五子夺魁、百寿图、婴戏图、西洋仕女等等。此时的纹饰图案不仅画工精细、釉色清爽，而且制作极为精致。从嘉庆到咸丰、光绪年间，瓷质鼻烟壶胎体比较厚重，釉色灰暗。清朝末年以后，鼻烟逐渐退出了人们的生活。

料质鼻烟壶：即玻璃鼻烟壶，居鼻烟壶中数量之首，影响也最大。这类鼻烟壶以乳白色玻璃为胎，造型除扁瓶外，还有八棱形、葫芦式、圆瓶式、灯笼式、椭圆形、四方形、南瓜式、圆筒式等，装饰题材有四季花卉（如茶花、牡丹、月季、芙蓉、桂花、桃花等）、花鸟（如荷花鸳鸯、石榴蝴蝶、菊花鹌鹑）、西洋女子、建筑、母婴图、婴戏图、琼台仙阁、仕女等。现存最早的玻璃胎珐琅彩鼻烟壶是雍正年制款的竹节式鼻烟壶。

鼻烟的传入

烟草的发源地为美洲，至今已有两千多年的历史。古代印第安人为了寻找食物和水源，经常徒步或赶着牛车长途迁徙，生活十分艰苦，他们用烟草的味道来寻找刺激，在吞云吐雾中似乎解除了疲劳，同时，他们也用烟草治疗创伤和疾病；古代印第安人在宗教典礼上燃烧烟草、吸烟，也将烟草作为贵重礼品。墨西哥玛雅古国的印第安人，在祭祀活动中也经常使用烟草，祈望得到丰收和美满生活。1492年哥伦布发现美洲新大陆后，美洲的烟草开始流传到世界各地。

在研磨极细的优质烟草中加入麝香等名贵香辛药材，并在密封的蜡丸中陈化数年或数十年就成了鼻烟。鼻烟有紫黑、老黄、嫩黄等多种颜色；鼻烟气味醇厚、辛辣，具有明目、提神、辟疫、活血之功效。据说，在法兰西，拿破仑曾嗜鼻烟如命，他每月要耗费七磅鼻烟。鼻烟16世纪末流传到中国的福建，又由葡萄牙、西班牙的海员、商人、传教士经菲律宾传入日本，在日本种植。后来日本的烟叶经由朝鲜流传到中国东北地区，满族、蒙族地区很快就兴起吸闻鼻烟的习俗，同时，俄国商人也将烟草、鼻烟、鼻烟盒带入中国的东北和内蒙。其后，鼻烟在中国渐渐流行起来。

存世较多的是乾隆款珐琅彩鼻烟壶，其款识有楷书、篆书两种，有阴刻、描金、描蓝三种。玻璃胎珐琅彩鼻烟壶是一种复合工艺，即将珐琅釉绘于玻璃胎上,经焙烧而成。胎质细腻，色彩柔和，有不透明、半透明、透明三种，所绘珐琅釉造型优美，色彩淡雅，清新亮丽，绘制精美，烧造优良，是鼻烟壶中最为惹人喜爱的作品。

铜胎画珐琅鼻烟壶："铜料用特殊溶液浸泡后，去除杂质，洗净，便制成了铜胎，然后在其上涂饰珐琅釉。若在釉料中加溶解铜，烧制后即能产生辉煌的黄金般的色彩效果；若加溶解银，则会产生莹白流动的锦缎般的艺术效果。画珐琅器皿的底色多为深蓝色、黑色或黄色。在彩绘上，用粗壮的黑线勾勒，突出主题和轮廓，使对比更加强烈。"

玉鼻烟壶：随着清朝中期，洁白无瑕的和田玉被运往宫中，工匠师们又发现一制鼻烟壶的良材。瓜果鱼虫，依天然而饰，浑然天成，活泼可爱。

宝石类鼻烟壶：红蓝宝石、翡翠、玛瑙、琥珀、水晶、碧玺、欧珀奇异之材均是清代御用鼻烟壶制作的材质，加上能工巧匠的奇思妙想，细致描绘，一时间鼻烟壶更是华美无二。

石类鼻烟壶：以端石壶为最贵，纹理细腻，美观坚实。外以松石雕壶为佳品。

衡水内画鼻烟壶

内画鼻烟壶为我国特有工艺品，材质有玛瑙、晶石、琥珀和料质几种。绘画前，先用铁砂球和金刚砂将烟壶内壁均匀磨砂，然后根据壶的形状设计绘画出各种题材的作品。清嘉庆以后，内画鼻烟壶的工艺水平已达到很高程度。著名人物有清咸丰时的周乐元，清末民初时的叶仲三，民国时期的马少宣等。中国衡水内画艺术大师王习三在继承叶派的基础上，博采众长，经过长期苦练，使自己的作品具有构思新奇，意境高雅，设色古香，勾勒清晰，气韵生动的艺术特色。他的独特风格受到国际上的高度赞誉，被称之为"冀派"。出自于中国衡水习三内画艺术院的内画鼻烟壶，以其小巧玲珑的造型，丰富多彩的材质，精美绝伦的工艺，匠心独具的装潢，被国际上誉为集中国多种工艺之大成的袖珍艺术品。创建于1988年的中国衡水习三内画艺术院，目前拥有18位在海内外颇有影响的内画师。他们以自己独特的画风和精湛的技艺成为冀派内画的佼佼者，受到各国收藏家的好评。其作品中以各国元首画像最为著名，多次被国家作为高尚礼品赠送给来访的美、英、巴西等国元首。

漆鼻烟壶：有平雕、雕漆、彩漆，楼雕镶嵌等多个种类，颜色有朱红，艳丽华美。

象牙及牛角类鼻烟壶：运用深浅浮雕和镂雕，剔透考究。

竹雕、木雕鼻烟壶：古朴、自然。

珐琅彩烟壶：一说称"古月轩"。据说是制鼻烟壶的师傅姓胡，所以才叫"古月轩"。一说"古



红彩钟馗迎蝠图鼻烟壶　　粉地套黑色玻璃双螭纹鼻烟壶　　苏作墨白玉巧雕狩猎图鼻烟壶　　青玉留皮瓜蝶纹鼻烟壶



玛瑙巧作松鼠葡萄图鼻烟壶

清晚期，通高8厘米，腹径5.5厘米，鼻烟壶扁瓶形，直口，椭圆形圈足，通体凸雕葡萄一株，枝繁叶茂。果实累累，间雕松鼠两只及秋虫，松鼠回首仰视，粗大的尾部高高翘起。红色珊瑚盖连象牙匙。另配雕花红木座。



剔红五蝠捧寿纹鼻烟壶

清中期，通高6.8厘米，腹径5.1厘米，鼻烟壶铜胎，扁圆腹，上丰下敛，两面图纹对称相同，皆饰“五蝠捧寿”纹，肩及近足处各雕如意云头纹一周。

月轩”本是颐和园中的一处轩名，但史书中没有记载，此两种说法为珐琅彩烟壶增添了几分神秘色彩。有一点可以肯定的是，但凡从“古月轩”中出来的鼻烟壶，都精美绚丽，精致无双，并有名家题款。乾隆时期的珐琅彩鼻烟壶是闻名世界的珍品。

鼻烟壶从最初的盛鼻烟、助消化、解疲劳等功效到手中把玩之物，不仅种类繁多，而且制作精巧、奇材异质、方寸之间，雅致风流尽显。

鼻烟壶诞生后，深得上层社会的青睐。据资料记载：明代晚期，鼻烟开始在上层社会中流行；清代，上至皇帝，下至百姓，吸闻鼻烟甚是风行，珍贵材料制成的烟壶，能反映出主人的身份。皇宫专门有为皇帝制作烟壶的“造办处”，民间也有制作各种烟壶的作坊。

鼻烟壶之盛行可从许多方面得到佐证：清代学者赵之谦的《勇卢闲诘》是一本专门谈鼻烟壶的著述；学者王士祯在《香祖笔记》中写道：“鼻烟以玻璃为瓶贮之，瓶之形象种种不一，颜色具红黄紫白黑绿诸色，白如水晶，红如火齐，极可爱玩……。”乾隆皇帝的宠臣和珅被抄家的时候，曾被抄出数千个名贵材料制成的鼻烟壶……。

中国鼻烟壶除了实用，在清代还作为国际国内交往的重要礼品，博得了世界各国人的厚爱。清内务府档案《康熙与罗马使节关系文书》中载：“康熙五十九年，十二月初五日，西洋使臣嘉乐，进献教王所贡方物，上赐嘉乐鼻烟壶一个，火镰包一个，荷包四个……。”这说明，吸食鼻烟的习惯以及对鼻烟壶的爱好，已经成为当年的国家大事记录。法国著名时装设计师伊夫·圣洛朗到国内旅行时，就带走了一只鼻烟壶。法王路易十五的宠姬旁帕多夫人，为讨得法王欢心，花重金从中国江西景德镇收集鼻烟壶。一时鼻烟壶成为法国上流社会的女士们送给自己的丈夫或者情人最好的礼物。英国华夏文化协会为英国女王伊丽莎白二世80岁生日准备的礼物则是一个绘有女王肖像的中国鼻烟壶。

046 皇威浩荡之清帝二十五宝



玺印制度是中国封建社会一个重要的政治制度，是最高统治者管理国家、行使权利的工具。玺是皇帝的印信，印是官员使用的印信。在封建时代，无论是皇帝的诏敕，还是各级官府之间使用的各种公文书，都必须加盖玺印以为凭信。玺印是权力的象征，玺更是皇权的表现和象征。

从春秋战国时代玺印传说，天下第一玺，秦代玺印，到两汉玺印制度的建立，到清代经历了两千年的演变发展，玺印制度日益完备，尤其是皇帝所使用的玺印有了职权十分明确完备的定制。紫禁城，这个明、清两朝皇帝生活的地方，在这里，存放着大量的珍品文物，今天的人们可以从这些珍藏的文物中遥想当年帝后的奢华生活，赫赫威仪，无上的权威和地位。而最能代表皇帝权威的就是皇帝的宝玺，宝玺既代表了皇帝的威严同时也代表国家的最高权利。乾隆帝说："盖天子所重，以治宇宙，申经纶，莫重于国宝。"

乾隆帝是清朝入关以后的第四代皇帝。他在位六十多年，缔造了清代历史上最辉煌的时代。乾隆以前，清代皇帝宝玺一般没有规定确切的数目。乾隆十一年（1746），乾隆皇帝钦定御宝为二十五方，后人称这二十五印章为"二十五宝"。清二十五宝是清代乾隆皇帝指定的代表国家政权的二十五方御用国宝的总称。乾隆帝把宝玺的数目定为二十五枚，实是代表了心中一个美好的愿望。古人以天为阳，以地为阴，单数为阳，双数为阴。《周易》将一、三、五、七、九相加，得天数二十五。因此用天数二十有五来确定宝数。乾隆帝希望清王朝也能传至二十五世。这二十五方宝玺经嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪年间，一直沿用至宣统末年。二十五方宝玺各有所用，集合在一起，代表和囊括了皇帝行使国家最高权力的各个方面，体现着皇帝御宝使用的规范性、严肃



青玉狮印及木盒 清，高13厘米





皇帝之宝（一）

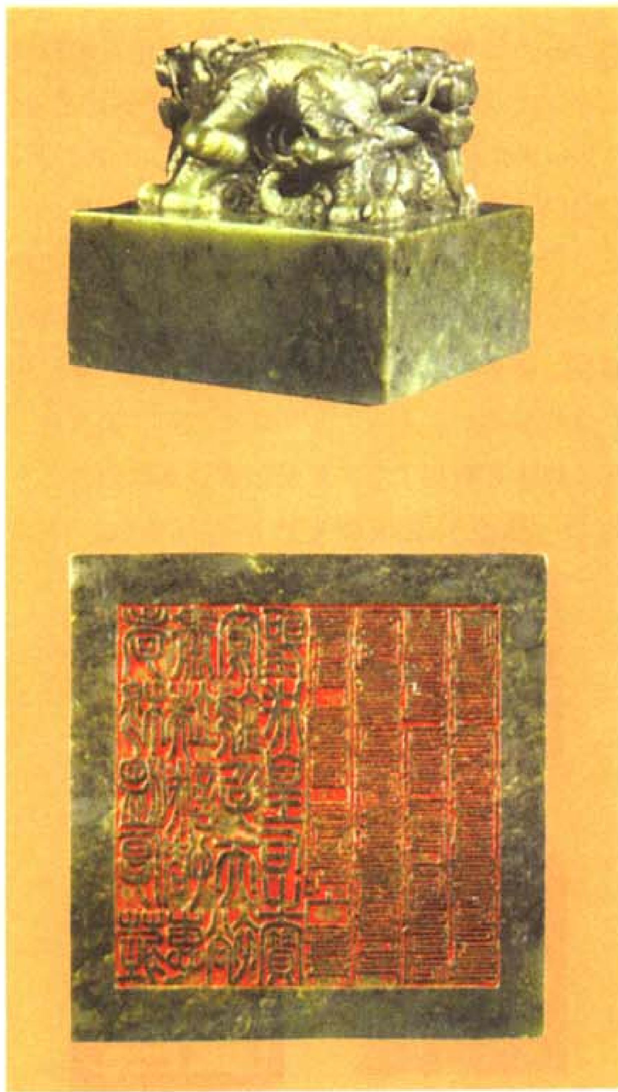




皇帝之宝（二）

性。

据史料记载：在这二十五宝中，最重要的要属“皇帝之宝”。乾隆帝一共钦定了两方“皇帝之宝”，一方为青玉质地，方三寸九分，厚一寸，交龙钮，这方宝玺的独特在于不仅是先帝遗下的御玺，而且是乾隆以前众多御玺中唯一的一方清书篆体的宝玺。另外一方“皇帝之宝”，质地为檀香木，满汉篆文合璧，左满右汉，方四寸八分，厚一寸七分，盘龙钮。这是清帝众御玺中唯一的一方木质宝玺。尽管宝谱上规定了青玉的“皇帝之宝”，其功用为“以布诏敕者”，但实际上没有什么实用价值。倒是在日常公务中发布诏令文书，多用木质的“皇帝之宝”，也就是说，实际上木质的“皇帝之宝”不但具有“以肃法驾”的功能，同时还具有“以布诏敕”的功能。通过对清代皇帝诏令文书中宝玺的使用状况统计来看，用得最频繁的正是这方木质的“皇帝宝玺”。这方木质“皇帝之宝”在二十五宝中被列于日常公务宝玺的首位，而按规定交泰殿的二十五宝照例是不准出乾清门的，只有这方木质的“皇帝之宝”是个例外。据史载：凡皇上行围及驻跸圆明园，这方木质“皇帝之宝”都要随驾。而御玺的使用制度遵守着非常严格的程序。据悉，通常要先由内阁典籍厅提前发文知会交泰殿管印内监，届时典籍官会同内阁学士一同前往乾清宫，交泰殿的太监将宝玺请出，双方在乾清门西一间厢房中一同打开宝匣，由学士验明后，放入匣中锁好，典籍官捧出景运门。到内阁制诰房，学士打开宝匣，交与护宝侍读学士验明锁好。由专门的人员用黄布包好，并用九条黄布带周匝捆妥，而后由专门的背宝官背好上马与护宝官们一起出发。到了所在地，则交与当地行宫的太监验明保管，以备皇帝所用。回銮时，依然由内阁学士向当地行宫的管宝太监请宝，验明后，交由护宝官、背宝官负责。回到大内，护宝、背宝官在诰敕房开宝交与学士验明锁好，由典籍官捧之入宫，依旧在乾清宫西一间与交泰殿内监开匣验宝，并由首领太监确认后，



御制碧玉瑞兽钮大印 清道光，宽13厘米



蒙古盟长印

清，此方乾隆四十年（1775）款“乌纳恩珠朱克图旧土尔扈特东部盟长之印”，是清代在蒙古地区以法律形式因俗而治的一个历史见证。

由内监锁好后捧入交泰殿安放。“由此看来，这方木质的‘皇帝之宝’才是真正意义上的‘宝不离身’的皇帝玺宝，也是最能体现皇帝权威的国之重器。”位于乾清宫与坤宁宫之间的交泰殿，在明代是皇后的寝宫之一，清代皇帝将其改为行礼殿。殿正中设宝座，是举行典礼时皇帝座位，宝座东侧放置了古代计时器铜壶滴漏，西侧是近代机械钟表大自鸣钟，由此宫中乃至全城计时均以此为准。

清代皇帝的二十五宝玺就存放在这里，二十五个高约半米的宝盒在大殿正面摆放五个，两侧各放十个，御宝平时都装在宝盝中，一宝一盝(lù)，



太上皇帝印玺 清乾隆，高 11 厘米

宝盝包括盛宝大箱、小箱、箱架、印池及其他附属物，整个宝椟外罩织金龙纹锦套。箱架由楠木制作，雕刻龙纹，朱漆，贴金饰。盛宝大箱43厘米见方，高46厘米，木质朱漆，黄绫糊里。上盖正中嵌铜镀金火焰宝珠一，正面是彩绘的正面龙，其余三面彩绘双龙戏珠，正面上部刻有填金“乾隆年制”四个字，配有铜镀金锁一把。盛宝小箱放置在大箱内，木质27厘米见方，也有一把锁。在小箱之内还有银质的印池，依据御宝大小而制，有盖，大印池下有四足，印池内还有宝褥、宝垫，都用黄色的绸缎制作，御宝就放置在宝褥内。

至于宝玺为何会放在交泰殿，据说，大清入关以后不久，宝玺就放在交泰殿，因为是代表皇帝行使权力的，不宜被外臣掌握，为了避免造成外臣的职权滥用，因此没有将这些宝玺放置在三大殿这样的外廷，但宝玺也不能放在后宫之中，因此选择了一个内外结合的制度，决定将二十五宝放置在内外衔接的交泰殿，由内廷的内官掌握，

清代篆刻艺术

清代篆刻艺术在明代的基础上有了很大发展和创造：(1) 篆刻艺术形式更为多样化。在明代，基本上以汉印形式为多；清代除继承汉印传统以外，很多篆刻继承了古玺式样。(2) 在章法上，明代篆刻一般都较匀整、对称、疏朗；清代的篆刻，章法一般较错综、参差、紧凑。(3) 在印文的用字上，由大、小篆的合一，又扩大了用字面，如鼎彝、权量、镜铭、泉币、砖瓦等文字，不论方体、圆体，均可入印，体现了创造性。(4) 在刀法上，由“冲”发展到“涩刀”、“纯刀”，进而归纳为“刀、石、笔、墨”四者的结合。由“光洁”的一路，发展到“残破”的一路，形成为“工”和“放”两种创作方法。(5) 篆刻与书法的结合，“书从印入，印从书出”，发展到“诗、书、画、印”的熔成一炉，大大发展了篆刻创作理论与实践。(6) 边款艺术由行书发展到各种书体，由书发展到画，由阴刻发展到阳刻，由简约的内容发展到丰富的内容。



铜印

清乾隆，高 9.5 厘米，此印为铜质，上刻有“乾隆十六年五月”、“乾字六千八百九十三号”、“礼部造”、“满文”等文字，雕刻流畅。

批准使用后，通过内官在乾清门交予外臣使用。

清帝之二十五宝分别是：

《大清受命之宝》白玉（承天受命大清国之印，以表明皇帝的道统）

《皇帝奉天之宝》碧玉（皇帝敬奉上天之印，以表明皇帝顺从于天）

《大清嗣天子宝》金（皇帝继承人之印，以表明效仿祖辈）

《皇帝之宝》（满文）青玉（皇帝之印，颁诏大赦时用）

《皇帝之宝》檀木（皇帝之印，以整治国家，使之有序）

《天子之宝》白玉（皇帝之印，用来祭祀所有神灵）

《皇帝尊亲之宝》白玉（皇帝尊崇亲属之印，用来封赠皇族成员徽号）

《皇帝亲亲之宝》白玉（皇帝亲密亲王之印，向亲王颁旨时用）

《皇帝行宝》碧玉（皇帝公务用印，赏赐施恩时用）

《皇帝信宝》白玉（皇帝凭证之印，调兵时用）

《天子行宝》碧玉（皇帝公务用印，册封外藩时用）

《天子信宝》青玉（皇帝凭证之印，给远方各国降旨时用）

《敬天勤民之宝》白玉（尊敬上天仁爱百姓之印，用于来京朝觐官员降旨时用）

《制诰之宝》青玉（以训臣僚之用）

《敕命之宝》碧玉（降旨训谕之印，颁诰命、敕命时用）

《垂训之宝》碧玉（留下皇帝训示之印，用来宣传国家典章制度）

《命德之宝》青玉（降旨给有德才者之印，用以鼓励忠诚贤良）

《钦文之玺》墨玉（尊崇文化之印，以重视文化教育）

《表章经史之宝》碧玉（表彰经史之印，以尊崇古代的训示）

《巡狩天下之宝》青玉（巡察疆土之印，皇帝外出巡察时随身用印）

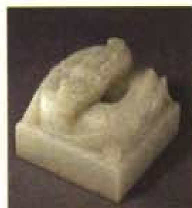
《讨罪安民之宝》青玉（征讨叛罪安扶百姓之印，出征讨伐时用）

《制驭六师之宝》墨玉（统辖全军之印，发布军令时用）

《敕正万邦之宝》青玉（训示万国之印，给外国降旨时用）

《敕正万民之宝》青玉（训示四方百姓之印，诏告四方百姓时用）

《广运之宝》墨玉（弘扬天运之印，以重视旌表纪念）




大清受命之宝




大清嗣天子宝




天子之宝




皇帝奉天之宝